

Tzvetan Todorov
**LA LETTERATURA
IN PERICOLO**



In un mondo dominato dalla scienza e dalla tecnica, rischiamo di non capire più i grandi capolavori della letteratura. Sul versante della critica, negli ultimi decenni abbiamo messo a punto una serie di strumenti assai efficaci per l'analisi dei testi, a cominciare dalla filologia e dallo strutturalismo, che hanno assunto un'importanza crescente nell'insegnamento. In parallelo, fiorisce una produzione narrativa sempre più ripiegata sull'io, e hanno grande fortuna i romanzi di puro intrattenimento. Tuttavia rischiamo di perdere di vista quello che è il senso profondo delle opere letterarie, quello che le rende importanti e necessarie. In queste pagine appassionate e polemiche, Tzvetan Todorov - che all'inizio degli anni Sessanta ebbe un ruolo determinante nella diffusione dei formalisti russi - va al cuore del problema: a che cosa ci serve, oggi, la letteratura? Todorov parte dalla propria vicenda di studioso, prima nella Bulgaria sovietica e poi nella Parigi di Genette e Barthes. Discute i metodi più in voga d'insegnamento della letteratura. Esplora l'attuale produzione narrativa. Soprattutto, si confronta con la lezione dei grandi del passato



per ritrovare e rilanciare il valore insostituibile della letteratura.

Tzvetan Todorov

LA LETTERATURA IN PERICOLO

Garzanti

Prima edizione: febbraio 2008

Traduzione dal francese di Emanuele Lana

Titolo originale dell'opera: *La littérature en peril*

© 2007 Editions Flammarion

ISBN 978-88-11-60073-2

2008, Garzanti Libri s. p.a., Milano Printed in Italy

www.garzantilibri.it

LA LETTERATURA IN PERICOLO

Indice

Premessa

La letteratura ridotta all'assurdo

Oltre la scuola

Nascita dell'estetica moderna

L'estetica dell'illuminismo

Dal romanticismo alle avanguardie

Che cosa può la letteratura?

Una comunicazione inesauribile

Note

Premessa

Nei miei ricordi più remoti mi vedo circondato dai libri. I miei genitori erano bibliotecari e, dato che in casa i libri erano sempre troppi, erano costretti a escogitare continuamente nuove soluzioni per altre scaffalature destinate ad accoglierli. I libri, nel frattempo, si accumulavano nelle camere e nei corridoi, formando pile precarie tra le quali ero costretto ad avanzare con cautela. Imparai a leggere fin da piccolo e cominciai a divorare i classici nelle edizioni per ragazzi, Le mille e una notte, le fiabe dei fratelli Grimm e di Andersen, Tom Sawyer, Oliver Twist e I miserabili. Un giorno, avevo allora otto anni, lessi un romanzo dalla prima all'ultima pagina; dovevo esserne molto fiero, perché nel mio diario scrissi: «Oggi ho letto Sur les genoux de grandpère, un libro di 223 pagine, in un'ora e mezzo!».

Negli anni della scuola la lettura era una delle mie occupazioni preferite. Entrare nell'universo degli scrittori, classici o contemporanei, bulgari o stranieri, di cui ormai leggevo i testi in edizione integrale, provocava in me sempre un fremito di piacere: potevo soddisfare la mia curiosità, vivere delle avventure, gustare momenti di gioia e di paura, senza subire le frustrazioni incombenti sulle relazioni che intrattenevo con i miei coetanei. Non sapevo che cosa avrei fatto nella vita, ma ero certo che avrebbe avuto a che vedere con la letteratura. Anch'io scrittore? Mi cimentai e composi poemi scadenti, un'opera in tre atti dedicata alla vita dei nani

e dei giganti; cominciai perfino a scrivere un romanzo, ma senza andare oltre la prima pagina. In poco tempo capii che non era quella la mia strada. Sempre incerto sul mio futuro, non ebbi comunque dubbi, alla fine del liceo, sulla scelta del mio indirizzo universitario: mi sarei dedicato agli studi letterari. Nel 1956 entrai all'università di Sofia; parlare di libri sarebbe diventata la mia professione. La Bulgaria a quei tempi faceva parte del blocco comunista e gli studi umanistici erano sotto il controllo dell'ideologia ufficiale. I corsi di letteratura erano per metà di erudizione e per metà di propaganda: le opere del passato o contemporanee erano valutate in ragione della loro conformità al dogma marxistaleninista.

Si trattava di dimostrare in che cosa questi scritti illustrassero l'ideologia giusta - o in che cosa non riuscissero a farlo. Non condividendo la fede comunista, e senza peraltro essere nemmeno animato da uno spirito di rivolta, mi rifugiavo in un atteggiamento adottato da molti miei compatrioti: in pubblico, consenso silenzioso o appena accennato agli slogan ufficiali; in privato, una vita ricca di incontri e di letture, orientate principalmente verso autori che non si poteva sospettare fossero portavoce della dottrina comunista: o perché avevano avuto la fortuna di vivere prima dell'avvento del marxismoleninismo, o perché erano vissuti in paesi in cui erano liberi di scrivere i libri che volevano. Per completare gli studi universitari bisognava comunque discutere, alla fine del quinto anno, una tesi di laurea. Come parlare di letteratura senza doversi piegare alle esigenze dell'ideologia dominante? Scelsi una delle poche vie che permettevano di sfuggire al reclutamento ufficiale. Si trattava di occuparsi di argomenti che non avessero nulla a che vedere con l'ideologia; perciò, di tutto quello che nelle opere letterarie riguardasse il testo in quanto tale e le sue forme linguistiche. Non ero il solo a tentare questa soluzione: già

negli anni Venti del secolo scorso i formalisti russi avevano aperto la via, seguita poi da altri. All'università il nostro docente più interessante era, naturalmente, un esperto di versificazione. Così decisi di scrivere la mia tesi confrontando due versioni di un lungo racconto di un autore bulgaro, scritto all'inizio del XX secolo, e mi limitai all'analisi grammaticale delle modifiche che aveva apportato da una versione all'altra: i verbi transitivi sostituivano gli intransitivi, il perfettivo diventava più frequente dell'imperfettivo... In tal modo le mie osservazioni sfuggivano a ogni forma di censura! Procedendo così, non correvo il rischio di trasgredire i tabù ideologici del partito. Non potrò mai sapere come sarebbe andato a finire questo gioco del gatto e del topo, non necessariamente a mio vantaggio. Mi si presentò l'occasione di andare per un anno «in Europa», come dicevamo allora, vale a dire al di là della «cortina di ferro» (un'immagine che non ritenevamo affatto eccessiva, perché attraversare quella frontiera era quasi impossibile). Scelsi Parigi, affascinato dalla sua fama di città di artisti e letterati. Finalmente un luogo in cui il mio amore per la letteratura non avrebbe conosciuto limiti, dove poter unire in piena libertà convinzioni profonde e comportamenti pubblici, evitando così la schizofrenia collettiva imposta dal regime totalitario bulgaro.

Le cose si rivelarono un po' più complicate di quanto non credessi. Durante i miei studi universitari avevo preso l'abitudine di andare alla ricerca degli elementi delle opere letterarie che sfuggivano all'ideologia: stile, composizione, forme narrative, quello che possiamo definire complessivamente tecnica letteraria. Convinto in un primo momento che sarei rimasto in Francia solo per un anno (era questa la durata del passaporto che mi era stato rilasciato), volevo approfittarne per apprendere il più possibile su questi argomenti: trascurati, messi al bando in Bulgaria, dove avevano il difetto di non servire la causa comunista nel modo

giusto, dovevano certo essere studiati in maniera approfondita in un paese in cui regnava la libertà! Ebbene, faticavo a trovare un insegnamento di questo genere nelle facoltà di Parigi. I corsi di letteratura erano suddivisi per paesi e per secoli, e non sapevo come trovare docenti che dessero spazio alle questioni che m'interessavano. Non bisogna dimenticare, poi, che non era facile, per uno studente straniero come me, addentrarsi nel dedalo delle istituzioni scolastiche e dei loro programmi. Avevo una lettera di presentazione del preside della Facoltà di Lettere di Sofia indirizzata al suo omologo francese. Un giorno del maggio 1963 bussai alla porta di un ufficio della Sorbona (a quei tempi l'unica università di Parigi), quello del preside della Facoltà di Lettere, lo storico André Aymard. Dopo aver letto la lettera, mi chiese che cosa cercassi. Gli risposi che era mio desiderio intraprendere studi sullo stile, il linguaggio e le teorie letterarie in generale. «Ma non è possibile studiare queste materie in generale! In quale letteratura intende specializzarsi?» Sentendomi mancare il terreno sotto i piedi, farfugliai un po' confusamente che la letteratura francese avrebbe fatto al caso mio. Intanto mi rendevo conto che mi stavo imbrogliando nel mio francese a quei tempi ancora incerto. Il preside mi guardò con un'aria di condiscendenza e mi suggerì di studiare piuttosto la letteratura bulgara con uno dei suoi esperti, che in Francia certo non mancavano. Ero un po' scoraggiato, ma proseguì le mie ricerche, interrogando quei pochi che conoscevo. E fu così che un giorno un professore di psicologia, amico di un amico, dopo avermi ascoltato mentre gli esponevo le mie difficoltà, mi disse: «Conosco un'altra persona che si interessa di questioni un po' particolari come queste, è assistente alla Sorbona e si chiama Gerard Genette». Il nostro primo incontro avvenne in un buio corridoio di rue Serpente, dove si trovavano alcune aule; tra di noi nacque subito una grande amicizia. Tra l'altro,

egli mi spiegò che un professore teneva un seminario presso l'Ecole des hautes études, (*) dove sarebbe stato facile incontrarsi; il suo nome, che non avevo mai sentito prima, era Roland Barthes. I primi passi della mia carriera in Francia furono legati a questi incontri. Ben presto decisi che un solo anno di soggiorno non mi sarebbe bastato e che dovevo trattenermi più a lungo.

Mi iscrissi al corso di Barthes per un primo dottorato, di cui presentai la tesi nel 1966. Poco tempo dopo entrai al CNRS, (**) dove si svolse tutta la mia carriera. Nel frattempo, sotto la spinta di Genette, mi dedicai alla traduzione in francese dei testi dei formalisti russi, poco conosciuti in Francia, in un volume intitolato *Théorie de la littérature*, (***) uscito nel 1965. In seguito, sempre Genette e io fummo per dieci anni tra gli animatori della rivista «Poétique», a cui si affiancò una collana di saggi, e tentammo di apportare qualche modifica all'insegnamento letterario tenuto all'università, con l'intenzione di liberarlo dallo schema delle nazioni e dei secoli e aprirlo a ciò che avvicina tra loro le opere. Gli anni seguenti sarebbero stati per me di progressiva integrazione nella società francese. Mi sono sposato, ho avuto dei figli, ho anche preso la cittadinanza francese.

Ho cominciato a votare e a leggere il giornale, interessandomi della vita pubblica un po' di più di quanto non facessi quand'ero in Bulgaria, perché mi accorgevo che la vita che vivevo non era necessariamente sottomessa ai dogmi ideologici, come accade nei paesi totalitari.

* Fondata nel 1868 dall'allora ministro della Pubblica istruzione, doveva introdurre la ricerca nel mondo universitario, rendendola uno strumento privilegiato di formazione, [n.d.t.]

** Centre National de la Recherche Scientifique, paragonabile al Consiglio nazionale delle ricerche, [n. d.t.]

*** Tr. it., *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di Gian Luigi Bravo, Einaudi, Torino 1968. [n. d.t.]

Senza cadere in un'ammirazione beata, mi rallegravo nel constatare che la Francia era una democrazia pluralista, rispettosa delle libertà individuali. Tale constatazione influenzava a sua volta la mia scelta di un approccio alla letteratura: il pensiero e i valori espressi da ciascuna opera non erano più imprigionati in una costrizione ideologica prestabilita, non c'era più motivo di metterli da parte e ignorarli. Erano venute meno le ragioni del mio esclusivo interesse per la materia verbale dei testi. Da quel momento, a metà degli anni Settanta, ho abbandonato anche la mia passione per i metodi di analisi letteraria, dedicandomi all'analisi stessa e all'incontro con gli autori.

Da allora il mio amore per la letteratura non è più stato limitato dall'educazione che avevo ricevuto nel mio paese. Improvvisamente sono stato costretto a impadronirmi di nuovi strumenti di lavoro; ho sentito l'esigenza di prendere dimestichezza con i concetti fondamentali della psicologia, dell'antropologia, della storia. Dal momento che le idee degli autori riacquistavano tutta la loro pregnanza, per comprenderle meglio ho voluto immergermi nella storia del pensiero che riguarda l'uomo e le sue società, nella filosofia morale e politica. Così facendo, si sono ampliati gli orizzonti di questo lavoro di conoscenza. La letteratura non nasce nel vuoto, ma all'interno di un insieme di discorsi vivi, di cui condivide numerosi aspetti; non è un caso se nel corso della storia le sue frontiere sono mutate spesso. Mi sono sentito attratto da queste altre forme di espressione, che non hanno preso il posto della letteratura, ma le si sono affiancate. Nella *Conquête de l'Amérique*, (*) per sapere come entrano in contatto tra loro culture così diverse ho letto non solo i racconti dei viaggiatori e dei conquistadores spagnoli del XVI

* La conquista dell'America. Il problema dell'altro, Einaudi, Torino 1997. [n. d.t.]

secolo, ma anche quelli dei loro contemporanei aztechi e maya. Per riflettere sulla nostra vita morale mi sono immerso negli scritti degli anziani deportati nei campi russi e tedeschi, e ciò mi ha portato a scrivere *Face à l'extrême*. (*) L'epistolario di alcuni scrittori mi ha permesso, negli *Aventuriers de l'absolu*, di esaminare un progetto esistenziale: quello che consiste nel mettere la propria vita a servizio della bellezza. I testi che leggevo, racconti personali, resoconti, opere storiche, testimonianze, riflessioni, lettere, testi folcloristici anonimi non avevano in comune con le opere letterarie la condizione di essere inventati, perché descrivevano avvenimenti vissuti in prima persona; tuttavia, anche quelli mi facevano scoprire dimensioni sconosciute del mondo, mi emozionavano e mi stimolavano a pensare. In altre parole, per me si è esteso il campo della letteratura, perché ormai include, accanto a poemi, romanzi, racconti e opere drammatiche, il vasto ambito della narrativa destinata a uso pubblico o personale, il saggio, la riflessione.

Quando mi chiedo perché amo la letteratura, mi viene spontaneo rispondere: perché mi aiuta a vivere. Non le chiedo più, come negli anni dell'adolescenza, di risparmiarmi le ferite che potevo subire durante gli incontri con persone reali; piuttosto che rimuovere le esperienze vissute, mi fa scoprire mondi che si pongono in continuità con esse e mi permette di comprenderle meglio. Non credo di essere l'unico a pensarla così. Più densa, più eloquente della vita quotidiana ma non radicalmente diversa, la letteratura amplia il nostro universo, ci stimola a immaginare altri modi di concepirlo e di organizzarlo. Siamo tutti fatti di ciò che ci donano gli altri: in primo luogo i nostri genitori e poi quelli che ci stanno accanto; la letteratura apre all'infinito questa

* Di fronte all'estremo, Garzanti, Milano 1992. [n.d.t.]

possibilità d'interazione con gli altri e ci arricchisce, perciò, infinitamente. Ci procura sensazioni insostituibili, tali per cui il mondo reale diventa più ricco di significato e più bello. Al di là dall'essere un semplice piacere, una distrazione riservata alle persone colte, la letteratura permette a ciascuno di rispondere meglio alla propria vocazione di essere umano.

La letteratura ridotta all'assurdo

Poco per volta mi sono reso conto con una certa sorpresa che il ruolo di spicco che attribuivo alla letteratura non era riconosciuto da tutti. Questa disparità mi ha colpito innanzitutto nell'insegnamento scolastico. In Francia non ho insegnato al liceo e raramente all'università, ma non potevo restare insensibile alle richieste d'aiuto che i miei figli mi rivolgevano la sera prima delle verifiche o della consegna dei compiti. Anche se non ci mettevo tutto me stesso, cominciavo a sentirmi un po' irritato nel vedere che i miei consigli o i miei interventi determinavano voti piuttosto scarsi! In seguito, mi sono fatto un'idea più precisa dell'insegnamento letterario nelle scuole francesi quando sono stato membro tra il 1994 e il 2004 del Conseil national des programmes, una commissione consultiva interdisciplinare che affianca il ministero della Pubblica istruzione. Allora ho capito: si basano su un'idea del tutto diversa di letteratura non solo la pratica di alcuni professori isolati, ma anche la teoria di questo insegnamento e le direttive ufficiali che lo definiscono. Apro il «Bulletin officiel» del ministero della Pubblica istruzione (n. 6 del 31 agosto 2000), che contiene i programmi dei licei, in particolare quello di francese. In prima pagina, sotto il titolo «Le prospettive di studio», il programma annuncia: «Lo studio dei testi contribuisce a formare la riflessione sulla storia letteraria e culturale, i generi e i registri, l'elaborazione del

significato e l'unicità dei testi, l'argomentazione e gli effetti che ogni discorso ha sui suoi destinatari».

Il seguito del testo commenta queste voci e spiega in particolare che i generi «sono studiati metodicamente», che i «registri (per esempio il tragico, il comico)» sono approfonditi in prima superiore, «la riflessione sulla produzione e sulla ricezione dei testi costituisce uno studio autonomo al liceo» o che «gli elementi dell'argomentazione» saranno ora «trattati in maniera più analitica». L'insieme di queste direttive si fonda chiaramente su una scelta: gli studi letterari hanno lo scopo principale di farci conoscere gli strumenti di cui si servono. Leggere poemi e romanzi non porta a riflettere sulla condizione umana, l'individuo e la società, l'amore e l'odio, la gioia e la disperazione, ma su nozioni critiche, tradizionali o moderne. A scuola non si apprende che cosa dicono le opere, ma che cosa dicono i critici. In ogni materia scolastica l'insegnante è messo davanti a una scelta così fondamentale che il più delle volte gli sfugge.

Potremmo formularla in questi termini, semplificando un po' per facilitare la discussione: insegniamo un sapere che riguarda la disciplina stessa oppure il suo oggetto? E dunque, nel nostro caso: studiamo in primo luogo i metodi d'analisi, che illustriamo ricorrendo a opere di vario genere, oppure studiamo opere ritenute fondamentali, utilizzando i metodi più diversi? Dove sta lo scopo e dove il mezzo? Che cos'è obbligatorio e che cosa rimane facoltativo? Nelle altre materie la scelta avviene in una maniera molto più netta. Da un lato si insegnano le scienze matematiche, la fisica, la biologia, vale a dire delle discipline (delle scienze), tenendo conto alla meno peggio della loro evoluzione; dall'altro si insegna la storia e non un metodo d'indagine storica tra i tanti possibili. Per esempio, in seconda superiore si ritiene importante far rivivere agli allievi i passaggi epocali della

storia europea: la democrazia greca, la nascita dei monoteismi, l'umanesimo del rinascimento e così via. Non si decide d'insegnare la storia delle idee, o la storia economica, o militare, o diplomatica, o religiosa, né i metodi e i concetti di ciascuno di questi approcci, anche se all'occorrenza si ricorre a essi. La medesima scelta si presenta nella storia della letteratura; e l'orientamento attuale di questo insegnamento, per quanto si riflette nei programmi, propende nettamente verso il significato di «studio della disciplina» (come in fisica), mentre sarebbe preferibile orientarsi verso lo «studio dell'oggetto» (come in storia). In classe, per la maggior parte del tempo, l'insegnante di lettere non può accontentarsi d'insegnare, come esigono le direttive ufficiali, i generi e i registri, le diverse forme del significato e gli effetti dell'argomentazione, la metafora e la metonimia, la focalizzazione interna ed esterna... Egli studia anche le opere.

Ma qui assistiamo a un'ulteriore modifica dell'insegnamento letterario. Faccio un esempio: ecco come, nel 2005, si insegna lettere all'ultimo anno di un famoso liceo di Parigi con indirizzo letterario. Vengono studiati quattro argomenti, certamente di ampia portata, come «Importanti modelli letterari», o «Linguaggio verbale e immagini», ai quali corrispondono delle opere, in questo caso Parsifal di Chrétien de Troyes e Il processo di Kafka (in relazione con il film di Welles). Tuttavia, le domande che gli allievi dovranno affrontare durante le prove, sia nel corso dell'anno, sia all'esame di maturità, nella stragrande maggioranza sono di un solo tipo. Esse vertono sulla funzione di un elemento del libro rispetto alla sua struttura d'insieme, non sul significato di questo elemento, né del libro intero rispetto al suo tempo o al nostro. Perciò gli allievi saranno interrogati sul ruolo di quel personaggio, di quell'episodio, di quel certo dettaglio nella ricerca del Graal, non sul significato stesso di questa ricerca. Si discuterà se Il processo rientri nel registro comico

o in quello dell'assurdo, piuttosto che analizzare quale posto occupi Kafka nel pensiero europeo. Capisco che alcuni insegnanti di liceo siano contenti di questa evoluzione: piuttosto che restare indecisi di fronte a una massa ingestibile di informazioni relative a ogni opera, sanno che il loro compito è insegnare le «sei funzioni di Jakobson» e i «sei attanti di Greimas», la Panalessi e la prolessi e via dicendo.

Sarà anche molto più facile, in un secondo tempo, verificare se gli allievi hanno imparato la lezione. Ma nel cambio ci abbiamo davvero guadagnato? Diverse ragioni mi fanno propendere per una concezione degli studi letterari sul modello della storia piuttosto che su quello della fisica; che porti a conoscere un oggetto esterno, la letteratura, piuttosto che gli arcani della disciplina stessa. Tanto per cominciare perché non esiste un'opinione condivisa tra insegnanti e ricercatori nel campo della letteratura su ciò che dovrebbe costituire il cuore della loro disciplina.

Oggi a scuola prevalgono gli strutturalisti, come ieri accadeva per gli storici e domani potrebbe toccare ai politologi; rimarrebbe comunque sempre qualcosa di arbitrario in una simile scelta. Gli esperti di studi letterari non sono d'accordo sull'elenco dei principali «registri» - tanto meno sulla necessità di introdurre una nozione simile nel loro campo. Perciò siamo di fronte a un abuso di potere. Del resto, l'asimmetria è accertata: se in fisica è ignorante chi non conosce la legge di gravità, in francese lo è chi non ha letto *Les fleurs du mal*. Si può scommettere che Rousseau, Stendhal e Proust verranno ancora ricordati dai lettori molto tempo dopo che saranno stati dimenticati i nomi dei teorici attuali o le loro elaborazioni concettuali, e dimostriamo una certa mancanza d'umiltà quando insegniamo le nostre teorie riguardo alle opere, piuttosto che le opere stesse. Noi - esperti, critici letterari, professori - la maggior parte delle volte non siamo altro che nani sulle spalle di giganti. Sono

sicuro che riportare l'insegnamento letterario sui testi risponderebbe anche al desiderio nascosto della maggioranza degli stessi insegnanti, che hanno scelto il loro mestiere perché amano la letteratura, perché il significato e la bellezza delle opere li emozionano e non v'è alcun motivo per cui debbano soffocare questa pulsione.

Non sono certo i professori i responsabili di questa maniera ascetica di parlare della letteratura. È vero che il significato dell'opera non si riduce al giudizio puramente soggettivo dell'allievo, ma deriva da un lungo esercizio di conoscenza. Per intraprenderlo può allora essere utile che l'allievo conosca avvenimenti relativi alla storia letteraria o alcuni princìpi tratti dall'analisi strutturale. Comunque sia, in nessun caso lo studio di questi mezzi deve sostituirsi a quello del significato, che è il fine. Per costruire un edificio sono necessarie le impalcature, che non dovrebbero però finire per prenderne il posto: terminato l'edificio, esse sono destinate a scomparire. Le innovazioni apportate dall'approccio strutturale nei decenni scorsi sono ben accette, purché mantengano la loro funzione di strumenti e non diventino fini a sé stesse. Non bisogna dare ascolto agli spiriti manichei: non è necessario scegliere tra il ritorno alla vecchia scuola di paese, in cui tutti i bambini indossano il grembiule grigio, e il modernismo a oltranza; si possono conservare i bei progetti del passato senza dover disprezzare tutto ciò che affonda le sue radici nel mondo contemporaneo. I risultati ottenuti dall'analisi strutturale, insieme ad altri, possono aiutare a comprendere meglio il significato di un'opera. In sé e per sé, non sono più inquietanti di quelli della filologia, la disciplina che ha dominato lo studio letterario per centocinquanta anni: sono strumenti che oggi nessuno mette in discussione, ma non meritano comunque che uno vi dedichi tutto il suo tempo. Bisogna andare oltre. Non solo si studia malamente il significato di un testo se ci si limita a un rigido approccio

interno, mentre le opere esistono sempre in seno a un contesto e in dialogo con esso; non solo i mezzi non devono diventare il fine, ma la tecnica non deve nemmeno farci dimenticare l'obiettivo dell'esercizio. È necessario anche interrogarsi sulla finalità ultima delle opere che riteniamo degne di essere studiate. In linea generale il lettore non specialista, oggi come un tempo, non legge le opere per padroneggiare meglio un metodo di lettura, né per ricavarne informazioni sulla società in cui hanno visto la luce, ma per trovare in esse un significato che gli consenta di comprendere meglio l'uomo e il mondo, per scoprire una bellezza che arricchisca la sua esistenza; così facendo, riesce a capire meglio sé stesso. La conoscenza della letteratura non è fine a sé stessa, ma rappresenta una delle vie maestre che conducono alla realizzazione di ciascuno. Il cammino che ha intrapreso oggi l'insegnamento letterario, voltando le spalle a questo orizzonte («questa settimana abbiamo studiato la metonimia, la prossima ci occuperemo della personificazione»), rischia di condurci in un vicolo cieco - per non parlare del fatto che difficilmente farà innamorare della letteratura.

Oltre la scuola

Com'è possibile che l'insegnamento della letteratura nella scuola abbia assunto queste caratteristiche? Tanto per cominciare possiamo fornire una semplice risposta: è l'effetto di un mutamento avvenuto nell'insegnamento universitario. Se nella scuola francese i professori di lettere, nella stragrande maggioranza, hanno adottato quest'ottica nuova, le cause vanno individuate nel fatto che gli studi letterari sono cambiati pure all'università: prima di diventare insegnanti, anch'essi sono stati studenti. Il mutamento ha avuto luogo una generazione prima, negli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso, e spesso è avvenuto sotto la bandiera dello «strutturalismo». Anch'io presi parte a questo movimento; dovrei forse per questo sentirmi responsabile della condizione in cui versa la letteratura oggi? Quando arrivai in Francia, all'inizio degli anni Sessanta, gli studi letterari all'università erano dominati da tendenze molto diverse da quelle attuali, come ho ricordato prima. Oltre a una spiegazione del testo (che era essenzialmente un modo di procedere empirico), agli studenti si richiedeva soprattutto di entrare in un quadro storico e nazionale; i pochi studiosi che facevano eccezione a questa regola insegnavano all'estero o non erano titolari di una cattedra di studi letterari.

Piuttosto che interrogarsi a lungo sul significato delle opere, i dottorandi facevano l'inventario completo di tutto ciò che le circondava: biografia dell'autore, possibili prototipi dei suoi personaggi, varianti dell'opera, reazioni che aveva

suscitato nei contemporanei. Sentivo il bisogno di equilibrare questo approccio con altri che mi erano divenuti familiari grazie a letture in lingue straniere, dai formalisti russi, ai teorici tedeschi dello stile e delle forme (Spitzer, Auerbach, Kayser), fino agli autori del New Criticism americano. Volevo anche che fossero messe in chiaro le nozioni a cui si ricorre nell'analisi letteraria, piuttosto che procedere in maniera puramente intuitiva; a tal fine mi sono dedicato, insieme a Genette, all'elaborazione di una «poetica», uno studio delle proprietà del discorso letterario.

A mio modo di vedere - oggi come un tempo - l'approccio interno (studio della relazione che esiste tra gli elementi dell'opera) doveva completare l'approccio esterno (studio del contesto storico, ideologico, estetico). L'accresciuta precisione degli strumenti di analisi avrebbe permesso studi più accurati e più rigorosi; ma l'obiettivo finale era la comprensione del significato delle opere. Nel 1969 organizzai insieme con Serge Doubrovsky un convegno di dieci giorni su «L'insegnamento della letteratura» a Cerisy-la-Salle. Rileggendo oggi la conclusione che pronunciavi alla fine dei dibattiti, mi rendo conto che non era ben articolata (si trattava della trascrizione di un intervento orale), ma su questo punto era chiara. In essa introducevo l'idea di una poetica e aggiungevo: «Possiamo dire che lo svantaggio di questo tipo di lavoro sia la sua modestia, il fatto che non vada oltre, che resterà sempre soltanto uno studio preliminare, che consista proprio nel constatare, nell'identificare le categorie in gioco nel testo letterario, senza parlarci del significato del testo.» (1) Il mio intento (e quello di coloro che all'epoca facevano parte della mia cerchia) era di stabilire un miglior equilibrio tra l'interno e l'esterno, tra la teoria e la pratica. Ma le cose non andarono così. Lo spirito del Maggio del '68, che in sé non aveva nulla a che vedere con gli orientamenti degli studi letterari, rivoluzionò le strutture universitarie e

modificò profondamente le gerarchie esistenti. Il movimento del bilanciare non ha trovato un punto d'equilibrio, ed è andato molto lontano nella direzione opposta: oggi contano solo gli approcci interni e le categorie della teoria letteraria.

Un mutamento simile negli studi universitari della letteratura non può spiegarsi con la sola influenza dello strutturalismo; o, se vogliamo, bisogna cercare di capire quale sia l'origine di questa forte influenza. Qui entra in gioco la concezione latente che ci si forma della letteratura. Nel corso del periodo precedente, durato più di un secolo, a dominare l'insegnamento universitario è stata la storia letteraria; prevaleva, cioè, uno studio delle cause che portano alla comparsa dell'opera: forze sociali, politiche, etniche, psichiche, di cui si suppone che il testo letterario sia la conseguenza; o ancora, gli effetti di questo testo, la sua diffusione, il suo impatto sul pubblico, la sua influenza su altri autori. La preferenza era data, dunque, all'inserimento dell'opera letteraria in una catena causale. Lo studio del significato, in compenso, era visto con sospetto. Lo si accusava di non poter mai diventare abbastanza scientifico, ed era lasciato ad altri commentatori che godevano di scarsa reputazione, scrittori o critici di giornale. La tradizione universitaria, inizialmente, non considerava la letteratura come l'incarnazione di un pensiero e di una sensibilità, né come un'interpretazione del mondo. È stata questa tendenza di lunga durata a far giungere, ed esacerbare, alla fase più recente degli studi letterari. Ora si decide (per citare solo una tra le tante formulazioni) che «l'opera impone l'avvento di un ordine in contrasto con lo stato attuale, l'affermazione di un regno che obbedisce a leggi e logiche proprie», (2) escludendo ogni rapporto con il «mondo empirico» o con la «realtà» (parole che si utilizzano ormai solo tra virgolette). In altri termini, l'opera letteraria viene ormai rappresentata come un oggetto linguistico chiuso, autosufficiente, assoluto.

Nel 2006 queste generalizzazioni abusive vengono sempre presentate nelle università francesi come postulati intoccabili. Senza stupore alcuno, i liceali apprendono il dogma secondo cui la letteratura non ha alcun rapporto con il resto del mondo e studiano soltanto le relazioni che intercorrono tra gli elementi dell'opera. E non v'è alcun dubbio che ciò contribuisca al crescente disinteresse che gli allievi manifestano riguardo all'indirizzo letterario: in Francia il loro numero è passato in pochi decenni dal 33 al 10 per cento di tutti coloro che conseguono un diploma in materie scientifiche, economicosociali e letterarie! Perché studiare la letteratura se non è altro che l'illustrazione dei mezzi necessari alla sua analisi? Al termine del loro percorso, in effetti, gli studenti di lettere si trovano di fronte a una scelta che non lascia alternative: diventare a loro volta insegnanti di lettere, o restare disoccupati. A differenza della scuola media inferiore e superiore, l'università non deve conformarsi a programmi comuni, perciò vi si trovano rappresentanti delle scuole di pensiero più diverse, talvolta perfino in contrasto tra loro.

Rimane il fatto che la tendenza che rifiuta di vedere nella letteratura un discorso sul mondo occupa una posizione dominante ed esercita un'influenza rilevante sull'orientamento dei futuri insegnanti di francese. La corrente recente della «decostruzione» non porta in altra direzione. I suoi rappresentanti, in effetti, possono interrogarsi sul rapporto dell'opera con la verità e i valori, ma solo per constatare - o piuttosto per decidere, perché lo sanno già, trattandosi del loro dogma - che l'opera è fatalmente incoerente e non riesce ad affermare alcunché e distrugge i suoi stessi valori; è ciò che essi definiscono «decostruzione del testo». Diversamente dallo strutturalista classico, che scartava a priori il problema della verità dei testi, il poststrutturalista vuole affrontarlo, ma il suo commento

invariabile è che non troverà mai risposta. Il testo può trasmettere una sola verità, cioè che la verità non esiste o che resterà sempre inaccessibile. Questa concezione del linguaggio non si limita alla sola letteratura e riguarda, soprattutto nelle università americane, discipline di cui un tempo non si metteva in dubbio la relazione con il mondo. Così la storia, il diritto e perfino le scienze naturali saranno descritte come altrettanti generi letterari, con regole e convenzioni specifiche; assimilati alla letteratura, che si ritiene obbedisca solo alle proprie esigenze, sono divenuti a loro volta oggetti chiusi e autosufficienti. Con questo sto forse dicendo che l'insegnamento della disciplina deve annullarsi a tutto vantaggio dell'insegnamento delle opere? No, ma che entrambi devono trovare un posto adeguato. Nell'insegnamento universitario è legittimo insegnare (anche) l'approccio all'opera, i concetti applicati, le tecniche.

L'insegnamento scolastico, che non si rivolge agli esperti della letteratura ma a tutti, non può avere il medesimo oggetto: è la letteratura in quanto tale che viene destinata a tutti, non gli studi letterari; perciò bisogna insegnare l'una piuttosto che gli altri. Il professore di scuola ha un compito molto difficile: interiorizzare ciò che ha appreso all'università ma, piuttosto che trasmetterlo agli allievi, ridurlo alla condizione di strumento invisibile. E questo non significa richiederli uno sforzo eccessivo, di cui non sarebbero capaci nemmeno i suoi maestri? Non stupiamoci, allora, se non tutti ci riescono. La concezione riduttiva della letteratura non aleggia soltanto nelle classi o nelle aule universitarie; è abbondantemente rappresentata anche tra i giornalisti che recensiscono i libri, perfino tra gli stessi scrittori. Dobbiamo meravigliarcene? Questi ultimi sono tutti andati a scuola, molti si sono anche iscritti alle facoltà umanistiche, dove hanno imparato che la letteratura parla solo di sé e che l'unico modo di farle onore è valorizzare l'insieme dei suoi

elementi costitutivi. Se gli scrittori aspirano a ricevere gli elogi della critica, devono conformarsi a un'immagine come questa, per quanto scialba; del resto, anch'essi il più delle volte hanno cominciato come critici. Tale evoluzione è più evidente in Francia che nel resto dell'Europa, e in Europa più che nel resto del mondo. Ci si può anche domandare se non sia questa una delle ragioni del modesto interesse che riscuote oggi la letteratura francese al di fuori dei propri confini. Molte opere contemporanee illustrano la concezione formalista della letteratura: curano la costruzione ingegnosa, gli schemi meccanici con cui si genera il testo, le simmetrie, gli echi e le allusioni. Tuttavia questa concezione non è la sola tendenza che domina in Francia la letteratura e la critica giornalistica in questo inizio di XXI secolo. Un'altra corrente influente rappresenta una visione del mondo che si potrebbe definire nichilista, secondo cui gli uomini sono stupidi e cattivi, le distruzioni e le violenze svelano la verità della condizione umana e la vita è l'avvento di un disastro. Perciò non è più possibile pretendere che la letteratura non descriva il mondo: piuttosto che una negazione della rappresentazione, essa diventa una rappresentazione della negazione. Ciò non le impedisce di essere anche oggetto di una critica formalista: dato che, per quest'ultima, l'universo rappresentato nel libro è autosufficiente e non ha rapporti con il mondo esterno, è lecito analizzarla senza interrogarsi sulla pertinenza delle opinioni espresse nel libro, né sulla veridicità del quadro che dipinge. La storia della letteratura lo dimostra a chiare lettere: si passa facilmente dal formalismo al nichilismo o viceversa e si può anche mostrare interesse per entrambi simultaneamente. La corrente nichilista, a sua volta, conosce un'eccezione maggiore, che riguarda il frammento del mondo costituito dall'autore stesso. Un altro modo di procedere nel campo letterario, in effetti, deriva da un atteggiamento compiaciuto e narcisistico, che induce

l'autore a descrivere minuziosamente le sue più piccole emozioni, le sue più insignificanti esperienze sessuali, le sue più futili reminiscenze: quanto il mondo appare ripugnante, tanto il sé è affascinante! Parlare male di sé stessi, del resto, non annulla questo piacere, perché l'importante è parlarne - ciò che se ne dice è secondario. La letteratura (in questo caso si parla piuttosto di «scrittura») diventa un laboratorio in cui l'autore può studiarsi in tutta calma e tentare di capirsi.

Potremmo definire questa terza tendenza, dopo quelle del formalismo e del nichilismo, come solipsismo, dal nome della teoria filosofica secondo cui siamo noi soli gli unici esseri esistenti. L'inverosimiglianza della teoria la condanna, certo, a essere messa da parte, ma non le impedisce di divenire un programma di creazione letteraria. Una delle sue varianti recenti viene definita «autofiction»: (*) l'autore riserva sempre ampio spazio alla rappresentazione dei propri stati d'animo, ma si libera anche da ogni costrizione referenziale, godendo così al tempo stesso della supposta indipendenza dell'invenzione e del piacere che deriva dalla valorizzazione di sé. Nichilismo e solipsismo letterari sono senza dubbio interdipendenti. Entrambi si basano sull'idea che una rottura radicale separa l'io e il mondo, in altre parole che non esiste un mondo comune. Non posso sostenere che la vita e l'universo sono assolutamente insopportabili se non me ne sono preliminarmente escluso. Viceversa, decido di dedicarmi esclusivamente alla descrizione delle mie esperienze personali solo se ritengo che il resto del mondo non abbia valore e non mi riguardi. Queste due visioni del mondo, dunque, sono altrettanto parziali: il nichilista omette d'includere nel quadro desolato che dipinge un posto per sé e

* Il termine deriva da autobiographie e fiction: racconto caratterizzato da finzione e realtà autobiografica, [n. d.t.]

per i suoi simili; il solipsista trascura di rappresentare il quadro umano e materiale che rende possibile la sua stessa esistenza. Piuttosto che rifiutare la scelta formalista, nichilismo e solipsismo la completano: ogni volta, seppure con modalità differenti, è il mondo esterno, il mondo comune a me e agli altri, a essere negato o svalutato. È qui che, nella maggior parte dei casi, la creazione contemporanea francese è legata all'idea di letteratura che sta alla base dell'insegnamento e della critica: un'idea assurdamente ristretta e impoverita.

Nascita dell'estetica moderna

La tesi secondo cui la letteratura non entra significativamente in relazione con il mondo (tanto che la sua valutazione non deve tenere conto di ciò che essa ci dice al riguardo), non è un'invenzione dei professori di lettere di oggi, né un contributo originale degli strutturalisti. È una tesi che ha una storia lunga e complessa, parallela a quella dell'avvento della modernità.

Per comprenderla meglio e riuscire a coglierne lo sviluppo, vorrei ricordarne brevemente le tappe principali. (3) Innanzitutto bisogna dire che la relazione con il mondo esterno è affermata nettamente in ciò che viene giustamente definito come teoria classica della poesia. Conosciamo tutti alcune affermazioni degli antichi ripetute fino alla nausea, che illustrano questa idea, anche se ormai si è perso il significato che vi attribuivano i loro autori. Per esempio, secondo Aristotele la poesia è imitazione della natura; per Orazio la sua funzione è di piacere e istruire. La relazione con il mondo si ritrova, pertanto, sia dal punto di vista dell'autore, che deve conoscere ciò che accade per poterlo «imitare», sia da quello dei lettori e degli ascoltatori, che potranno senza dubbio trovarvi diletto e ricavarne anche lezioni applicabili al resto della loro esistenza. Nell'Europa cristiana dei primi secoli la poesia serve principalmente alla diffusione e all'esaltazione di una dottrina di cui presenta una variante più accessibile e più eloquente, ma al tempo stesso meno precisa.

Quando si libera di questa pesante tutela, la poesia è subito ricondotta ai criteri di un tempo. A partire dal rinascimento le si richiede di essere bella, ma la sua bellezza è definita dalla sua verità e dal suo contributo al bene. Ricordiamo tutti il verso di Boileau: «Nulla è bello fuorché il vero, solo il vero è amabile». (*) Senza alcun dubbio queste affermazioni sono ritenute insufficienti ma, piuttosto che rifiutarle, ci si accontenta di adattarle alle circostanze. I tempi moderni fanno vacillare questa concezione in due diverse maniere, entrambe legate al nuovo interesse mostrato per la progressiva secolarizzazione dell'esperienza religiosa e per una concomitante sacralizzazione dell'arte. La prima consiste nel riprendere e rivalutare un'immagine del passato: l'artistacreatore, paragonabile al Dio creatore, genera insiemi coerenti e chiusi in sé stessi.

Il Dio del monoteismo è un essere infinito che crea un universo finito; imitandolo, il poeta si avvicina al dio creatore di oggetti finiti (il confronto più frequente è con Prometeo). O ancora, il genio umano, qui sulla terra, imita il Genio supremo, all'origine del nostro mondo. L'idea d'imitazione rimane, ma non si colloca più tra l'opera, prodotto finito, e il mondo; ora è individuata nel fatto che là si produce un macrocosmo e qui un microcosmo, ma senza alcuna esigenza di somiglianza nei risultati. Ciò che si richiede è la coerenza della creazione, non una qualsiasi corrispondenza con ciò che essa non è. L'idea dell'opera come microcosmo riappare agli inizi del rinascimento italiano, per esempio nel cardinale Niccolò Cusano, teologo ma anche filosofo, che verso la metà del XV secolo scrive: «L'uomo è un altro Dio [...] in quanto creatore del pensiero e delle opere d'arte». Leon Battista Alberti, teorico delle arti, sostiene per parte sua che l'artista

* Epistola IX, v. 1. [n. d.t.]

di genio, «dipingendo o scolpendo esseri viventi, si distingueva come un altro dio tra i mortali». Si dirà parallelamente che Dio è il primo degli artisti: «Dio è il poeta supremo e il mondo è il suo poema», afferma Landino, un neoplatonico fiorentino. È un'immagine che prenderà progressivamente piede nel discorso sulle arti e servirà a celebrare il creatore umano. A partire dal XVIII secolo orienterà anche il discorso critico descrittivo, sotto l'influenza di una nuova filosofia, quella di Leibniz, che ha introdotto le nozioni di monade e di mondo possibile: il poeta illustra queste categorie, perché crea un mondo parallelo al mondo fisico esistente, un universo indipendente ma altrettanto coerente.

La seconda maniera di rompere con la visione classica consiste nell'affermare che lo scopo della poesia non è imitare la natura e nemmeno istruire o piacere, ma produrre della bellezza. Ora, la bellezza si caratterizza per il fatto che è fine a sé stessa. Questa interpretazione dell'idea del bello, che si impone nel XVIII secolo, è anch'essa una laicizzazione dell'idea di divinità. E' in questi termini che alla fine del IV secolo sant'Agostino descrive la differenza tra i sentimenti che si nutrono verso Dio e verso gli uomini: di ogni cosa come di ogni essere si può usare in vista di un fine trascendente, di Dio solo ci si deve accontentare di gioire, cioè amarlo disinteressatamente. Bisogna dire che portando la distinzione agostiniana tra usare e gioire nell'ambito profano delle attività puramente umane, i teorici del XVIII secolo non fanno altro che invertire il percorso dello stesso Agostino, che trasponeva in ambito religioso le categorie platoniche.

È Platone che definisce il bene supremo come ciò che è autosufficiente: colui che ne è animato «non ha più bisogno di nient'altro, ma possiede la più perfetta sufficienza». (4) E' Platone che invita alla contemplazione disinteressata delle

idee ed è ancora a lui che si farà riferimento, ventidue secoli dopo, per rivendicare una tale interpretazione del bello. A questo punto non è più il creatore a essere paragonato a Dio per la libertà di cui gode, ma l'opera per la perfezione che raggiunge. Come risultato di questi cambiamenti, nel XVII e XVIII secolo la contemplazione estetica, il giudizio del gusto, il senso del bello assurgeranno a entità autonome. Non è che gli uomini delle epoche anteriori non fossero sensibili alla bellezza della natura e a quella delle opere d'arte; ma in precedenza, salvo a porsi nella prospettiva platonica in cui il bello si confonde con il vero e il bene, queste esperienze costituiscono solo uno dei tanti aspetti di un'attività la cui finalità principale è altrove. Il contadino può ammirare le linee piacevoli del suo attrezzo agricolo, ma esso deve innanzitutto essere efficiente. Il nobile apprezza le decorazioni del proprio palazzo, ma in primo luogo esige che mostrino ai visitatori il rango a cui egli appartiene. Il fedele è rapito dalla musica che ascolta in chiesa, dalle raffigurazioni di Dio e dei santi che gli si offrono alla vista, ma sono armonie e rappresentazioni al servizio della fede. Riconoscere una dimensione estetica in qualsiasi attività e produzione è un aspetto tipico dell'uomo universale.

Il fatto nuovo, che si verifica nell'Europa nel XVIII secolo, sarà quello di isolare l'aspetto secondario tipico di molteplici attività ed erigerlo a incarnazione di un unico atteggiamento, la contemplazione del bello, tanto più ammirevole in quanto deve le sue caratteristiche all'amore di Dio. Come conseguenza si chiederà agli artisti di produrre oggetti destinati esclusivamente al bello. Questa nuova prospettiva sarà elaborata negli scritti di Shaftesbury e di Hutcheson in Inghilterra; nel 1750 porterà all'invenzione del termine stesso di «estetica» (letteralmente «scienza della percezione»), nel trattato che Alexander Baumgarten dedicherà alla nuova disciplina. L'aspetto rivoluzionario di questo approccio è che

porta ad abbandonare la prospettiva di colui che crea per adottare quella di colui che riceve, il quale ha un solo interesse: contemplare oggetti belli. Questo cambiamento ha molteplici conseguenze. In primo luogo separa ogni forma d'arte dall'attività di cui non era che il grado superlativo; quest'ultima si trova ora ricondotta nell'ambito, radicalmente diverso, dell'artigianato o della tecnica. Nella prospettiva della creazione o della fabbricazione, l'artista è solo un artigiano di migliore qualità: i due praticano lo stesso mestiere con maggiore o minore talento.

Ora, se ci poniamo dal punto di vista del prodotto finale, l'artigiano si contrappone all'artista, perché l'uno crea oggetti che servono, l'altro oggetti da contemplare per il solo piacere estetico; l'uno obbedisce al proprio interesse, l'altro rimane disinteressato; l'uno si pone nella logica di usare, l'altro in quella di gioire; e, in fin dei conti, l'uno continua a essere uomo, l'altro si avvicina al divino. Seconda conseguenza: le arti sono raggruppate all'interno di una stessa categoria, mentre in precedenza erano legate ciascuna alla pratica di cui erano espressione. Poesia, pittura e musica possono essere riunite solo ponendosi nell'ottica della fruizione, che deriva dal medesimo atteggiamento disinteressato, definito ormai «estetica».

Un'espressione come «belle lettere» mantiene ancora il legame con la pratica non artistica (esistono «lettere» che non sono «belle»). (*) Lo stesso si può dire per le «belle arti»: il ricordo delle arti di utilità pratica, o meccaniche, è ancora forte. Dopo aver accolto la nuova prospettiva, l'aggettivo «bello» non sarà più indispensabile, diventerà un'espressione pleonastica, perché l'«arte» ormai coincide con l'aspirazione

* Le «belle lettere» fanno riferimento agli studi umanistici, in opposizione agli studi scientifici. Le «belle arti» includono l'architettura, la pittura e la scultura, [n. d.t.]

alla bellezza. Gli antichi trattati sull'arte erano sostanzialmente manuali, istruzioni rivolte al poeta, al pittore, al musicista. D'ora in avanti ci si preoccupa di descrivere il processo percettivo, si analizza il giudizio del gusto, si valuta insomma il valore estetico. L'insegnamento delle lettere in Francia illustra questo passaggio con cent'anni di ritardo: se fino alla metà del XIX secolo tale insegnamento deriva dalla retorica (si impara come scrivere), a partire da questo momento adotta la prospettiva della storia letteraria (si impara come leggere). Effetto immediato: le arti, tagliate fuori dal contesto della loro creazione, esigono l'edificazione di luoghi destinati alla loro fruizione.

Per i quadri si allestiranno mostre, gallerie, musei: il British Museum apre le porte nel 1733, gli Uffizi e il Vaticano nel 1759, il Louvre nel 1791. Il fatto di avere riunito in un solo luogo quadri destinati in origine ad assumere le funzioni più diverse in chiese, palazzi o dimore di privati, li destina ora a un uso d'eccezione: essere contemplati e apprezzati per il solo valore estetico. La gerarchia tra significato e bellezza viene capovolta: ciò che era auspicabile (la qualità nell'esecuzione) diventa necessario, ciò che era necessario (il riferimento teologico o mitologico) sarà solo facoltativo. Quando entra in un museo o in una galleria d'arte un oggetto qualunque diventa un'opera d'arte: è sufficiente che l'oggetto vi sia esposto, perché abbia inizio la percezione estetica.

L'associazione automatica tra luogo e forma di percezione si è imposta agli occhi di tutti da quando Marcel Duchamp ha collocato il suo famoso orinatoio (*) in un luogo destinato alle opere d'arte: solo in virtù della collocazione è diventato una di esse, anche se il processo con cui è stato realizzato non ha nulla a che vedere con quello di una scultura o di un quadro.

* Il ready made, del 1917, è stato intitolato Fontana, [n. d.t.]

Riassumendo, i due movimenti che nel XVIII secolo trasformano la concezione dell'arte - l'assimilazione del creatore a un dio che costruisce un microcosmo e dell'opera a oggetto di pura contemplazione - illustrano la progressiva secolarizzazione del mondo in Europa, contribuendo al tempo stesso a una nuova sacralizzazione dell'arte. In questo periodo l'arte incarna contemporaneamente la libertà del creatore e la sua sovranità, la sua autosufficienza, la sua trascendenza rispetto al mondo. Sono due movimenti che si rafforzano reciprocamente: la bellezza si definisce sul piano funzionale come ciò che non ha un fine pratico e sul piano strutturale come ciò che è organizzato con il rigore di un cosmo. L'assenza di finalità esterna è in qualche modo compensata dalla ricchezza di finalità interne, vale a dire di relazioni tra le parti e gli elementi dell'opera. L'arte permette all'uomo di raggiungere l'assoluto.

Inestetica dell'illuminismo

Quando si passa dalla prospettiva della produzione a quella della ricezione, aumenta la distanza che separa l'opera dal mondo di cui parla e sul quale agisce, perché ora viene percepita in maniera autonoma. Tale evoluzione è legata a sua volta al profondo mutamento che subisce la società europea in questo periodo. Poco per volta l'artista cessa di produrre le sue opere su richiesta di un mecenate e le destina a un pubblico che ne diventa committente e detiene ormai le chiavi del suo successo. Ciò che era riservato a pochi è alla portata di tutti; ciò che era sottoposto a una rigida gerarchia, quella della chiesa e del potere civile, ora colloca sullo stesso piano tutti i suoi fruitori. Lo spirito dell'illuminismo è quello dell'autonomia dell'individuo; l'arte, che conquista la propria autonomia, prende parte allo stesso movimento. L'artista diventa immagine dell'uomo libero e l'opera a sua volta si emancipa.

Ponendo l'arte strettamente sotto il regime del bello, i pensatori del XVIII secolo non intendono comunque isolarla dal mondo: l'arte non è divenuta estranea al vero e al bene. Si riprende in questo l'interpretazione platonica: il bello materiale non è che la manifestazione più superficiale della bellezza, rimanda a sua volta alla bellezza delle anime e quindi alla bellezza assoluta ed eterna, che accoglie in sé sia le pratiche umane quotidiane, dunque la morale, sia la ricerca di sapere, dunque la verità. Shaftesbury, che è il primo ad applicare il lessico religioso della contemplazione e

dell'autosufficienza alla descrizione dell'arte, la presenta come un mezzo per comprendere l'armonia del mondo e accedere alla saggezza. Perciò può esprimersi così: «Ciò che è bello è armonioso e proporzionato. Ciò che è armonioso e proporzionato è vero e ciò che al tempo stesso è bello e vero, di conseguenza è piacevole e buono».(5)

Il processo di percezione e l'azione dei sensi esauriscono ancor meno l'esperienza cosiddetta estetica, dato che l'arte da tutti considerata esemplare, la poesia, non si basa né sull'udito né sulla vista, ma richiede la partecipazione attiva dello spirito: la bellezza della poesia si fonda sul suo significato e non può essere separata dalla sua verità. Questi pensatori non rinunciano, pertanto, a leggere le opere letterarie come un discorso sul mondo, ma cercano piuttosto di operare una distinzione tra due vie, quella dei poeti e quella degli scienziati (o dei filosofi), ciascuna delle quali ha i suoi vantaggi, senza che una sia inferiore all'altra: due vie che conducono alla stessa meta, una migliore comprensione dell'uomo e del mondo e una maggiore saggezza. Tra i primi a dedicarsi al confronto di queste due forme di conoscenza è uno straordinario filosofo, storico e retore di Napoli, Giambattista Vico, che distingue linguaggio razionale e linguaggio poetico.

È vero che collega quest'ultimo alle prime età dell'umanità, ma concepisce anche la simultaneità dei due, che si contrappongono come l'universale e il particolare: «Che la ragion poetica determina esser impossibili cosa ch'alcuno sia e poeta e metafisico egualmente sublime, perché la metafisica astraе la mente dà sensi, la facoltà poetica dev'immergere tutta la mente né sensi; la metafisica s'innalza sopra agli universali, la facoltà poetica deve profondarsi dentro i particolari», scrive nella Scienza nuova (1730). (6) Situare l'attività artistica in rapporto a quella filosofica è uno degli obiettivi principali che anche

Baumgarten si pone nelle sue Meditazioni filosofiche sulla poesia (1735) e nella sua Aesthetica (1750). Discepolo di Leibniz, immagina il poeta come creatore di uno tra i tanti mondi possibili e legittima la prospettiva estetica, che privilegia la percezione a detrimento della creazione. Come la scienza, l'estetica riguarda la conoscenza, ma (contrariamente a ciò che alcune formule suggeriscono) non si tratta di una conoscenza inferiore: essa deriva da un «analogo della ragione» e produce la «conoscenza sensibile».

(7)

Quest'ultima è accessibile a tutti gli uomini e non ai soli filosofi, e ci rivela l'individualità di ogni cosa. La verità alla quale conduce, dunque, è di altra natura rispetto a quella delle scienze: non si stabilisce soltanto tra le parole e il mondo, ma implica l'adesione dei suoi utilizzatori; il nome che le conviene è quello di «verosimiglianza», e il suo effetto è «prodotto dalla coerenza interna del mondo creato».

L'astrazione coglie il generale a prezzo di un impoverimento del mondo sensibile; la poesia ne cattura la ricchezza, anche se le conclusioni alle quali giunge mancano di nettezza: ciò che perde in acutezza, lo recupera in vivacità. Autore di spicco dell'illuminismo tedesco, anche Lessing, che dedicherà diverse opere all'analisi delle arti, unisce due tesi. Da un lato, ciò che determina la specificità dell'opera d'arte è il fatto che ha l'ambizione di produrre la bellezza, intesa come armonia dei suoi elementi costitutivi senza sottomissione a un obiettivo esterno. Dall'altro, l'opera è parte di un insieme più vasto di pratiche che hanno lo scopo di cercare la verità del mondo e di condurre gli uomini verso la saggezza. Perciò Lessing nel *Laocoonte* (1766) scrive: «Vorrei che si definissero opere d'arte soltanto quelle in cui l'artista può veramente manifestarsi come tale, in cui la bellezza è stata il suo disegno primo e ultimo. Ogni altra opera, in cui si avverte la presenza delle convenzioni

religiose, non merita tale nome, perché l'arte non è stata creata per sé stessa, ma è stata soltanto un mezzo ausiliario della religione, che si è interessata più al significato che alla bellezza delle rappresentazioni sensibili che si è date». (8) In questo brano, che contiene l'espressione «l'arte per sé stessa», forse all'origine di «l'arte per l'arte», Lessing identifica la sottomissione alle esigenze di bellezza come tratto distintivo dell'arte. Non rinuncia comunque a inserire l'arte tra le attività rappresentative («questa imitazione che è l'essenza dell'arte del poeta», scrive), giungendo a definire la pittura come l'arte che «imita» nello spazio, mentre la poesia «imita» nel tempo.

Allo stesso modo, nella Drammaturgia d'Amburgo (1767), Lessing confronta il lavoro dello scrittore con quello del Creatore, che dà vita a un mondo coerente ma autonomo, «un mondo in cui i fenomeni sarebbero concatenati in un ordine diverso da quello attuale, ma non per questo meno strettamente»; in cui gli avvenimenti secondari nascono necessariamente dai personaggi, in cui le passioni di ciascuno corrispondono esattamente al suo carattere. In questo senso l'opera sfugge al suo autore, che scrive come ispirato dai suoi personaggi: la loro verità sta nella coerenza che mostrano. Ben lontana da Lessing, comunque, la tentazione di vedere nell'opera d'arte un gioco di costruzioni che diventerebbe fine a sé stesso. «Scrivere e imitare con un proposito è ciò che distingue il genio dagli artisti modesti, che scrivono per scrivere e imitano per imitare, che si accontentano del piccolo piacere unito all'uso dei loro mezzi, che di questi mezzi fanno il loro unico proposito». Preoccuparsi innanzitutto della bellezza è ciò che distingue l'arte da ciò che arte non è; ma accontentarsi di questo scopo oppure aspirare a un proposito più elevato è ciò che separa l'arte minore da quella maggiore, gli artisti modesti dai geni: «Nulla è grande di ciò che non è vero». (9) Ecco perché, dopo

essersi premurato di ricordare che la verità poetica non è quella degli scienziati, ma si avvicina piuttosto alla «verosimiglianza» aristotelica, Lessing può lodare i suoi autori preferiti proprio per la verità che consentono di raggiungere. Shakespeare è un grande drammaturgo perché ha «una visione profonda sull'essenza dell'amore»: il suo Otello è un «manuale completo su questa triste frenesia», la gelosia. Euripide non ha appreso da Socrate una dottrina filosofica o delle massime morali, ma l'arte di «conoscere gli uomini e conoscere sé stesso; essere attento alle proprie sensazioni; cercare e amare in ogni cosa le vie della natura più diritte e più brevi; giudicare di ogni cosa in base al suo disegno». (10) Ed è per questo che Euripide, a sua volta, ha saputo scrivere tragedie immortali.

L'insieme di queste nozioni sarà ripreso e rielaborato nella Critica del giudizio di Kant (1790), che influenzerà a sua volta tutta la riflessione contemporanea sull'arte, mantenendo sempre questa duplice prospettiva: il bello è disinteressato e al tempo stesso è simbolo di moralità. Il bello non può essere stabilito oggettivamente, perché deriva da un giudizio del gusto e risiede pertanto nella soggettività dei lettori o degli spettatori; ma può essere riconosciuto dall'armonia degli elementi dell'opera e ottenere un giudizio favorevole.

Abbiamo una prova dell'impatto immediato di queste idee nel diario di Benjamin Constant, che all'inizio del 1804 soggiorna a Weimar in compagnia di Madame de Staël. Alla data dell'11 febbraio egli annota: «Cena con Robinson, della scuola di Schelling. Suo lavoro sull'estetica di Kant. Idee assai ingegnose. L'arte per l'arte e senza un altro scopo; ogni scopo snatura l'arte. Ma l'arte raggiunge lo scopo che non si è prefissato». È la prima attestazione di cui si ha notizia in francese dell'espressione «l'arte per l'arte»; ma si capisce subito che bisogna distinguere tra diversi tipi di «scopo»: quello che l'artista si sarebbe prefissato in anticipo, con

l'intenzione di illustrarlo (equivalente agli scopi dell'educazione religiosa che Lessing rifiutava) e quello che è tipico di ogni opera d'arte, in particolare i capolavori (le opere dei geni, che Lessing contrappone agli artisti modesti).

Scrivendo un quarto di secolo più tardi a proposito della tragedia, Constant preciserà il suo pensiero: «La passione impregnata di dottrina e schiava di sviluppi filosofici è un controsenso nell'ottica dell'artista», ma ciò non significa che l'opera non abbia effetto sull'animo del suo lettore: «L'istruzione non sarà lo scopo, ma l'effetto del quadro». (11) Nemico della letteratura didascalica, Constant non la considera comunque tagliata fuori dal mondo: non si è obbligati a scegliere tra questi due estremi. Egli accomuna la pratica letteraria ad altri discorsi pubblici, come precisa questa pagina del 1807: «La letteratura riguarda ogni cosa. Non può essere separata dalla politica, dalla religione, dalla morale. E" l'espressione delle opinioni degli uomini su ciascuna di queste cose. Come ogni cosa in natura, è al tempo stesso causa ed effetto. Dipingerla come un fenomeno isolato equivale a non dipingerla». (12)

Di conseguenza, la «poesia pura» non esiste: ogni forma di poesia è necessariamente «impura», perché ha bisogno di idee e di valori, che tuttavia non le appartengono. Constant in questo rimane fedele alle idee della sua compagna Madame de Staél, che nel 1800 pubblica un'opera intitolata significativamente *Della letteratura considerata nei suoi rapporti con le istituzioni sociali*, in cui applica la nozione di letteratura «nella sua accezione più ampia, vale a dire racchiudendo in essa gli scritti filosofici e le opere d'immaginazione, tutto ciò che concerne insomma l'esercizio del pensiero negli scritti, eccetto le scienze fisiche». (13) Letteratura d'immaginazione e scritti scientifici o filosofici vengono distinti, pur facendo parte dello stesso genere; dipendono tutti dal mondo e su di esso agiscono,

contribuendo a creare una società immaginaria abitata dagli autori del passato e dai lettori del futuro.

Dal romanticismo alle avanguardie

Tutta l'estetica dell'illuminismo, rappresentata a diversi livelli da Shaftesbury, Vico, Baumgarten, Lessing, Kant, Madame de Staél o Constant, riesce a mantenere questo equilibrio instabile: da un lato, a differenza delle teorie classiche, sposta il baricentro dall'imitazione alla bellezza e afferma l'autonomia dell'opera d'arte; dall'altro, non ignora affatto il legame esistente tra la realtà e le opere, che aiutano a conoscerla e di conseguenza agiscono su di essa. L'arte continua ad appartenere al mondo comune degli uomini. A tale riguardo, l'estetica romantica che s'imporrà a partire dall'inizio del XIX secolo non segna una rottura significativa. Agli occhi dei primi romantici - gli stessi che sono in contatto con Madame de Staél e Constant: i fratelli Schlegel, Schelling, Novalis - l'arte rimane una conoscenza del mondo. Se di novità si può parlare, va individuata nel giudizio di valore che esprimono sulle diverse modalità di conoscenza. Quella a cui si giunge attraverso la via dell'arte, secondo loro, è superiore a quella della scienza: rinunciando agli schemi comuni della ragione e scegliendo la via dell'estasi, fornisce l'accesso a una realtà seconda, vietata ai sensi e all'intelletto, più essenziale o più profonda della prima. Bisogna comunque ricordare che in questo stesso periodo il prestigio della scienza incomincia a crescere vertiginosamente; non saremo sorpresi nel vedere che la rivendicazione romantica non viene accolta molto favorevolmente nella società contemporanea.

La stessa dottrina dell'«arte per l'arte», che si sviluppa allora in Europa facendo eco alle idee giunte dalla Germania, non deve essere presa alla lettera. Per esempio, potrebbe far pensare che Baudelaire, che se ne fa portavoce nella seconda metà del secolo, rifiuti di vedere nella poesia una via per la conoscenza del mondo, dal momento che dichiara: «La poesia [...] non ha la verità come oggetto, ha solo Sé stessa. I modi per dimostrare la verità sono altri e vanno cercati altrove. La Verità non ha nulla a che vedere con i poemi». (14) Eppure non è questo il significato profondo dell'impegno di Baudelaire. Egli vuole soltanto essere un poeta; il fatto è che per lui esserlo è una missione che implica «doveri di grande responsabilità». Se la poesia non deve sottomettersi alla ricerca della verità e del bene, il motivo sta nel fatto che è essa stessa portatrice di una verità e di un bene più grandi di quelli che si trovano al suo esterno. Baudelaire rimane fedele a Kant quando afferma (in una lettera a Toussenel): «L'immaginazione è la più scientifica delle facoltà, perché è l'unica a comprendere l'analogia universale», o quando scrive: «L'immaginazione è la regina del vero». L'opera dell'artista partecipa della conoscenza del mondo. È per questo motivo che Baudelaire plaude alla sua capacità di «conoscere gli aspetti della natura e le situazioni dell'uomo».

Per la stessa ragione egli richiede ai pittori e ai poeti suoi contemporanei di essere «moderni», di «mostrarci poetici nelle nostre cravatte e nelle nostre scarpe verniciate»; ed egli stesso aspira a realizzare questo programma nelle sue opere poetiche. Tale ricerca di verità non spiega ogni cosa in un poema (vi si trovano anche le «esigenze di monotonia, di simmetria e di sorpresa») (15), ma è irriducibile e, agli occhi dello stesso Baudelaire, primordiale. Se i poeti hanno davvero il compito di rivelare agli uomini le leggi segrete del mondo, non si può più dire che la verità non abbia nulla a che vedere con i loro poemi. Non per questo Baudelaire si contraddice.

L'arte e la poesia effettivamente riguardano la verità, che non è tuttavia quella a cui aspira la scienza. Baudelaire pensa a una di queste verità quando la rivendica, all'altra quando la rifiuta. La scienza enuncia dei principi di cui si scopre se siano veri o falsi mettendoli a confronto con i fatti che cercano di descrivere. L'enunciato «Baudelaire ha scritto *Les fleurs du mal*» è vero in questo senso, così come «l'acqua bolle a cento gradi», benché esistano anche delle differenze sul piano logico tra le due affermazioni. In questo caso si tratta di una verità come corrispondenza o adeguamento. Quando invece Baudelaire afferma che «il Poeta è simile al principe delle nuvole», vale a dire all'albatro, non è possibile procedere a una verifica, eppure non dice una cosa qualunque, cerca di rivelarci l'identità del poeta; in questo caso egli aspira a una verità come rivelazione, tenta di mostrarci la natura di un essere, di una situazione, di un mondo. Ogni volta si instaura un rapporto tra parole e mondo, eppure le due verità non si confondono. In un'altra occasione, descrivendo il lavoro dell'artista, Baudelaire spiega come distinguere i due tipi di conoscenza: «Per lui non si tratta di copiare, ma di interpretare in una lingua più semplice e più luminosa». Allo stesso modo egli dirà che il poeta non è altri che «un traduttore, un decifratore». (16) La differenza, pertanto, sarebbe tra copiare (o descrivere) e interpretare.

Se ne può concludere, allora, che non solo l'arte porta alla conoscenza del mondo, ma che al tempo stesso rivela l'esistenza di questa verità di natura differente. In realtà, tale verità non le appartiene in maniera esclusiva, perché costituisce l'orizzonte degli altri discorsi interpretativi: storia, scienze umane, filosofia. La bellezza stessa non è una nozione oggettiva, stabilita attraverso indizi materiali, né soggettiva, derivante dal giudizio arbitrario di ciascuno; è intersoggettiva e perciò appartiene a tutti gli uomini. Ora, la bellezza di un

testo letterario non è altro che la sua verità. Era già questo il significato del famoso verso di Keats: «Beauty is Truth, Truth is Beauty». (*)

Lo stesso discorso vale per gli altri rappresentanti della dottrina dell'«arte per l'arte». Flaubert, che difende accanitamente l'autonomia della letteratura, non manca di ricordare nello stesso tempo la sua passione per la conoscenza del mondo, posta al servizio della creazione, né di affermare che la verità di un'opera non può essere distinta dalla sua perfezione. «E per questo che l'arte è la Verità stessa». (17) Oscar Wilde, il portavoce più rappresentativo di questa dottrina nella letteratura inglese, abbonda in formule perentorie sull'autonomia dell'arte; tuttavia, quando afferma che «la Vita imita l'arte ben più di quanto l'Arte non imiti la vita», non nega affatto che esista una relazione tra le due. L'arte interpreta il mondo e dà forma a ciò che forma non ha, in modo tale che, una volta educati dall'arte, possiamo scoprire aspetti sconosciuti degli oggetti e degli esseri che ci circondano. Turner non ha inventato la nebbia di Londra, ma è stato il primo ad averla percepita dentro di sé e ad averla raffigurata nei suoi quadri: in qualche modo ci ha aperto gli occhi. Lo stesso vale per la letteratura: Balzac, più che trovare i suoi personaggi, li «crea», ma una volta creati essi s'introducono nella società contemporanea e da quel momento non cessiamo di vederli accanto a noi. La vita in sé stessa è «terribilmente priva di forma».

Da questa assenza deriva il ruolo dell'arte: «La funzione della letteratura è creare, partendo dalla materia bruta dell'esistenza reale, un mondo nuovo che sarà più meraviglioso, più duraturo e più vero di quello che vedono gli occhi della folla». (18)

* Ode on a Grecian Urn, v. 49. [n. d.t.]

Ora, creare un mondo più vero implica che l'arte non spezzi il suo legame con esso. La rottura definitiva avverrà solo all'inizio del XX secolo. In parte è dovuta all'impatto delle tesi radicali di Nietzsche, che mette in discussione l'esistenza stessa dei fatti indipendenti dalle loro interpretazioni e l'esistenza della verità, qualunque essa sia. D'ora in poi non solo non è più legittima la pretesa della letteratura alla conoscenza, ma il discorso della filosofia e della scienza incorre nel medesimo sospetto. Questo nuovo atteggiamento nei confronti dell'arte raggiunge nello stesso tempo l'estremismo di alcuni autori del XVIII secolo, che all'epoca non avevano avuto seguaci. Per esempio Winckelmann, quando dichiara: «Lo scopo della vera arte non è l'imitazione della natura, ma la creazione della bellezza», rifiutando così tutta la dimensione cognitiva dell'opera.

Oppure quando Karl Philipp Moritz scrive: «Nella misura in cui un corpo è bello, non deve significare nulla, non parlare di nulla che gli sia esterno; deve parlare, con l'aiuto delle sue superfici esterne, solo di sé stesso, del proprio essere interiore, deve divenire da solo significante», (19) e quando nello stesso tempo definisce l'opera d'arte con la sua sottomissione esclusiva alle esigenze del bello, elimina ogni questione relativa al rapporto che lega l'opera con il mondo. Così facendo questi teorici ricadono nel monismo tipico dell'estetica classica, che voleva spiegare ogni cosa ricorrendo a un unico principio, l'imitazione, con la sola differenza che ora il nuovo principio unico si chiama bellezza. La complessità intravista nel XVIII e nel XIX secolo è di nuovo perduta, e la perdita si manifesta immediatamente anche nel campo della letteratura, dove si verifica una rottura mai vista prima. Ormai si scava un solco profondo tra letteratura di massa - produzione popolare a stretto contatto con la vita quotidiana dei suoi lettori - e letteratura d'élite, letta dagli

esperti - critici, insegnanti, scrittori - che mostrano interesse solo per i virtuosismi dei suoi creatori. Da un lato il successo commerciale, dall'altro le autentiche qualità artistiche. Tutto avviene come se l'incompatibilità tra loro fosse naturale, tanto che l'accoglienza favorevole riservata a un libro da un gran numero di lettori diventa il segno del suo fallimento sul piano artistico e causa il disprezzo o il silenzio della critica.

L'epoca in cui la letteratura sapeva interpretare un sottile equilibrio tra rappresentazione del mondo comune e perfezione della costruzione romanzesca sembra superata. La nuova concezione farà la sua apparizione all'inizio del XX secolo nei movimenti cosiddetti «d'avanguardia», che rappresentano una sottospecie di ciò che viene definito «arte moderna». Si manifestano per la prima volta in Russia intorno al 1910: sono i primi passi dell'astrazione in pittura, delle invenzioni futuriste in poesia. Alla pittura si chiede di dimenticare il mondo materiale e di obbedire solo alle proprie leggi, e così avviene. Il pittore Michail Larionov, fondatore del «raggismo», in un manifesto del 1913 scrive: «Gli oggetti che vediamo nella vita non hanno alcun ruolo nel quadro raggista. L'attenzione, invece, è richiamata da ciò che rappresenta l'essenza stessa della pittura: le combinazioni di colori, la loro concentrazione [...]. Assistiamo qui all'inizio della vera e propria liberazione della pittura, della sua vita fondata unicamente sulle proprie leggi, della pittura fine a sé stessa, con forme, colori e timbri suoi propri». Kazimir Malevic, fondatore del «suprematismo», nel 1916 dichiara che bisogna considerare «la pittura come un'azione che ha il suo scopo». Le opere astratte di Kandinskij, è vero, mantengono un rapporto con il mondo, perché nel quadro le forme designano le categorie dello spirito; allo stesso modo, i quadrati, i cerchi, le croci di Malevic, una volta messe da parte le apparenze «ingannevoli» che si offrono alla vista, mirano a rivelare il vero ordine cosmico. Ciò nonostante,

rimane il fatto che il mondo fenomenico, sotto gli occhi di tutti, non è più preso in considerazione.

Contemporaneamente i ready made di Duchamp rendono vana ogni ricerca di significato e di verità. In poesia i futuristi aspirano a emancipare il linguaggio dal suo rapporto con la realtà e dunque con il significato, creano una lingua «transmentale». Velimir Chlebnikov difende il «verbo autonomo», «la parola in quanto tale», perfino la «letteratura come letteratura». Benedikt Livsic scrive nel suo manifesto *La liberazione della parola* (1913): «La nostra poesia [...] non si pone in nessun rapporto con il mondo». (20)

L'intersoggettività, che si fonda sull'esistenza di un mondo e di un significato comuni, lascia il posto alla pura manifestazione dell'individuo. La carneficina della prima guerra mondiale e le sue conseguenze politiche eserciteranno una duplice influenza tanto sulle pratiche artistiche quanto sui discorsi teorici, che ne risentono. In seno ai regimi totalitari insediatisi dopo la guerra in Russia, in Italia, poi in Germania, e, per quanto più marginalmente, all'interno di altri paesi europei, l'arte sarà posta al servizio di un progetto utopistico di creazione di una società e di un uomo completamente nuovi.

Il realismo socialista, l'arte del «popolo», la letteratura di propaganda richiedono di mantenere uno stretto rapporto con la realtà circostante e, soprattutto, la sottomissione agli obiettivi politici del momento, e sono dunque assolutamente contrari a ogni proclama di autonomia artistica e a ogni ricerca solitaria del bello. L'arte, secondo gli intendimenti dell'estetica classica, deve piacere (un po') ma soprattutto istruire. Molti artisti risponderanno con entusiasmo a questa richiesta, tanto più volentieri in quanto anch'essi auspicano la rivoluzione. Nello stesso momento, ma in altri luoghi, laddove regna la libertà d'espressione, si opporrà resistenza a questi attacchi all'autonomia dell'individuo, affermando che

arte e letteratura non hanno alcun rapporto significativo con il mondo. È questo il presupposto comune dei formalisti russi (combattuti e subito repressi dal regime bolscevico), degli specialisti di studi stilistici o «morfologici» in Germania, dei seguaci di Mallarmé in Francia, dei sostenitori del New Criticism negli Stati Uniti.

Tutto avviene come se il rifiuto di vedere l'arte e la letteratura asservite all'ideologia comportasse necessariamente la rottura definitiva tra letteratura e pensiero; come se il rifiuto delle teorie marxiste del «riflesso» esigesse l'annullamento di ogni rapporto tra l'opera e il mondo. Alla concezione utopistica degli uni corrisponde il formalismo degli altri; a ciò si aggiunge il fatto che tutti amano presentare gli avversari come l'unica alternativa al proprio punto di vista. E questo formalismo si affianca ormai al nichilismo, alimentato dalla visione dei disastri che segnano la storia europea del secolo scorso. Siamo così arrivati ai giorni nostri. Le società occidentali della fine del XX e dell'inizio del XXI secolo si caratterizzano per la coesistenza più o meno pacifica di ideologie differenti e dunque anche di concezioni dell'arte in competizione tra loro. Insieme ai sostenitori della concezione utopistica si trovano i fautori dell'estetica umanista dell'illuminismo. Ciò nonostante, richiamandosi alla contestazione e alla sovversione, almeno in Francia, i rappresentanti della triade formalismonichilismosolipsismo occupano posizioni ideologicamente dominanti.

Essi rappresentano la maggioranza nelle redazioni dei giornali letterari, tra i direttori dei teatri sovvenzionati dallo stato o dei musei. Secondo loro, la relazione apparente tra le opere e il mondo è soltanto un'illusione. Se si espone un artista figurativo (come Bonnard), si metterà in guardia il pubblico ingenuo: «L'esposizione», come si legge nel catalogo della sua mostra nel 2006, «intende far conoscere

innanzitutto il suo vero tema, la pittura, al di là dei soggetti scelti». Se si ammette che un'opera parli del mondo, si pretenderà in ogni caso che elimini i «buoni sentimenti» e ci riveli l'orrore irrimediabile della vita, senza il quale rischia di apparire «insopportabilmente sempliciotto» o, peggio ancora, di avvicinarsi alla letteratura «popolare», la cui reputazione dipende più dal giudizio dei lettori che da quello dei critici. È vero che alcuni autori riescono a imporsi all'attenzione generale anche se non sono conformi a questo modello; tuttavia, e sempre per limitarmi alla Francia, i libri che provengono dall'estero, e in particolare da continenti extraeuropei, non risentono di tale tendenza. Rimane il fatto che la forte presenza nelle istituzioni, nei media e nell'insegnamento di questa concezione dà origine a un'immagine particolarmente impoverita dell'arte e della letteratura.

Che cosa può la letteratura?

Nella sua Autobiografia, pubblicata nel 1873 all'indomani della sua morte, John Stuart Mill racconta la profonda depressione in cui è caduto quando aveva vent'anni. È divenuto «insensibile a ogni gioia come a ogni sensazione piacevole, in uno di quegli stati di malessere in cui tutto ciò che in altri momenti si apprezza diventa insipido e indifferente». Tutti i rimedi che tenta si rivelano inefficaci, e la sua melancolia diventa cronica. Continua a compiere meccanicamente i gesti abituali, ma non prova alcuna emozione. È una condizione penosa che dura due anni, poi, poco per volta, si attenua. Un libro che Mill legge casualmente in questo periodo svolge un ruolo importante nella sua guarigione: è una raccolta di poemi di Wordsworth. In essi trova espressi i propri sentimenti, sublimati dalla bellezza dei versi.

«Mi parvero come una fonte a cui attingevo la gioia interiore, i piaceri della simpatia e dell'immaginazione, che tutti gli esseri umani potevano condividere [...] Avevo bisogno che mi si facesse percepire che nella contemplazione tranquilla delle bellezze della natura esiste una felicità vera e continua. Wordsworth me l'ha insegnato, non solo senza distogliermi dalla considerazione dei sentimenti ordinari e dal destino comune dell'umanità, ma intensificando l'interesse che nutrivo per essi.» (21) Circa centoventi anni dopo, una giovane donna si trova in carcere, a Parigi: ha cospirato contro l'occupante tedesco ed è stata arrestata.

Charlotte Delbo è sola nella sua cella; sottoposta al regime Nacht und Nebel, (*) non ha diritto ai libri. La sua compagna al piano di sotto, invece, può avere libri in prestito dalla biblioteca. Allora Delbo intesse una treccia con dei fili tirati via dalla coperta e fa salire un libro attraverso la finestra. Da quel momento anche Fabrizio del Dongo (**) abita la sua cella. Non parla molto, ma le consente di rompere la solitudine. Alcuni mesi più tardi, egli scompare nel carro bestiame che la conduce ad Auschwitz, ma Delbo ode un'altra voce, quella di Alceste il misantropo, che le spiega in che cosa consiste l'inferno verso il quale ella si dirige e le dà l'esempio della solidarietà. Nel campo le rendono visita altri eroi assetati d'assoluto: Elettra, Don Giovanni, Antigone. Molti anni dopo, di ritorno in Francia, Delbo fatica a ricominciare a vivere: la luce abbagliante di Auschwitz ha spazzato via ogni illusione, impedito ogni immaginazione, svelato la falsità di volti e di libri... fino al giorno in cui Alceste ritorna e l'accompagna con la sua parola. Di fronte all'estremo, Charlotte Delbo scopre che i personaggi dei libri possono diventare compagni fidati. «Le creature del poeta», scrive, «sono più vere di quelle in carne e ossa, perché sono inesauribili. Ecco perché sono miei amici, miei compagni, grazie ai quali siamo legati agli altri uomini, nella catena degli esseri umani e della storia.» (22)

Non ho vissuto nulla di così drammatico come Charlotte Delbo e non ho conosciuto le angosce della depressione descritte da John Stuart Mill, eppure non posso fare a meno delle parole dei poeti, dei racconti dei romanzieri.

* regime Nacht und Nebel (Notte e nebbia) prese nome dalle direttive emanate da Hitler il 7 dicembre 1941: tutti coloro che in qualche modo si erano resi colpevoli di delitti contro il Reich o contro le forze armate tedesche nei territori occupati sarebbero stati deportati in Germania e non si sarebbe più avuta notizia alcuna sulla loro sorte, [n. d.t.]

** Protagonista della Certosa di Parma di Stendhal, [n. d.t..]

Mi consentono di esprimere i sentimenti che provo, di mettere ordine nel fiume degli avvenimenti insignificanti che costituiscono la mia vita. Mi fanno sognare, tremare d'inquietudine o cadere nella disperazione. Quando sprofondo nella malinconia, non posso fare altro che leggere la prosa incandescente di Marina Cvetaeva, tutto il resto mi sembra scialbo. Oppure mi capita di scoprire una dimensione della vita che prima avevo solamente immaginato, che tuttavia la riconosco subito come vera: vedo Nastasja Filippovna attraverso gli occhi del principe Myskin, l'«idiota» di Dostoevskij, cammino con lui lungo le strade deserte di San Pietroburgo, spinto dalla febbre di un imminente attacco di epilessia. E non posso evitare di chiedermi: perché Myskin, il migliore degli uomini, colui che ama gli altri più di sé stesso, deve concludere la propria esistenza da demente, rinchiuso in un ospedale psichiatrico?

La letteratura può molto. Può tenderci la mano quando siamo profondamente depressi, condurci verso gli esseri umani che ci circondano, farci comprendere meglio il mondo e aiutarci a vivere. Non vuole essere un modo per curare lo spirito; tuttavia, come rivelazione del mondo, può anche, cammin facendo, trasformarci nel profondo. La letteratura ha un ruolo vitale da giocare, ma può ricoprirlo solo se viene presa nell'accezione ampia e pregnante che è prevalsa in Europa fino alla fine del XIX secolo e che oggi è stata messa da parte, mentre sta trionfando una concezione assurdamente ristretta. Il lettore comune, continuando a cercare nelle opere che legge come dare un senso alla propria vita, ha ragione rispetto a insegnanti, critici e scrittori quando gli dicono che la letteratura parla solo di sé, o che insegna solo a disperare. Se non avesse ragione, la lettura sarebbe condannata a scomparire nel giro di breve tempo.

Come la filosofia e le scienze umane, la letteratura è pensiero e conoscenza del mondo psichico e sociale in cui

viviamo. La realtà che la letteratura vuole conoscere è semplicemente (ma, al tempo stesso, non vi è nulla di più complesso) l'esperienza umana. Per questo motivo si può affermare che Dante o Cervantes ci insegnano sulla condizione umana quanto i più grandi sociologi o psicologi e che non esiste alcuna incompatibilità tra la prima e la seconda forma di sapere. È questo il «genere comune» della letteratura, che tuttavia possiede anche «differenze specifiche». Abbiamo visto che gli illuministi e i pensatori del romanticismo hanno cercato di identificarle; riprendiamo i loro suggerimenti, completandoli con altri.

Una prima distinzione separa il particolare e il generale, l'individuale e l'universale. Che sia attraverso il monologo poetico o il racconto, la letteratura fa vivere esperienze uniche; la filosofia, invece, ha a che fare con i concetti. L'una preserva la ricchezza e la diversità del vissuto, l'altra favorisce l'astrazione, che le consente di formulare leggi generali. Per questo motivo un testo è più o meno facile da assimilare. L'idiota di Dostoevskij può essere letto e compreso da moltissimi lettori, di epoche e culture assai diverse; un commento filosofico dello stesso romanzo o sulla sua tematica sarebbe accessibile solo a pochi, abituati a frequentare testi simili. Comunque, per coloro che li comprendono, i discorsi filosofici hanno il vantaggio di enunciare affermazioni inequivocabili, mentre le peripezie vissute dai personaggi del romanzo o le metafore del poeta si prestano a molteplici interpretazioni. Descrivendo un oggetto, un avvenimento, un personaggio, lo scrittore non formula una tesi, ma stimola il lettore a farlo: propone e non impone, lasciandolo così libero e al tempo stesso invitandolo a essere maggiormente partecipe. Con un utilizzo evocativo delle parole, con il ricorso alle storie, agli esempi, ai casi particolari, l'opera letteraria produce un turbamento dei sensi, mette in moto il nostro apparato d'interpretazione

simbolica, risveglia le nostre capacità di associazione e provoca un movimento le cui onde d'urto proseguono a lungo dopo l'impatto iniziale. La verità dei poeti o quella degli altri interpreti del mondo non può aspirare allo stesso prestigio di cui gode la scienza, perché, per essere confermata, necessita dell'approvazione di moltissimi esseri umani, di oggi e di domani; in effetti, il consenso pubblico è l'unico mezzo per legittimare il passaggio tra, diciamo, «amo quest'opera» e «quest'opera dice la verità».

Al contrario, il discorso dello scienziato, che aspira a una verità come corrispondenza e si presenta come un'affermazione, può essere sottoposto a una verifica immediata: sarà rifiutato o (provvisoriamente) confermato. Non abbiamo bisogno di attendere dei secoli e interrogare i lettori di tutto il mondo per sapere se l'autore dice la verità o no. Gli argomenti avanzati esigono in questo caso delle repliche: si avvia così un dibattito razionale, che non permette di limitarsi ad ammirare e fantasticare. Il lettore di quel testo corre meno rischi di confondere seduzione ed esattezza. Chi fa parte di una società è continuamente immerso in una serie di discorsi che gli si presentano come dati di fatto, dogmi ai quali dovrebbe aderire. Sono i luoghi comuni di un'epoca, i pregiudizi che formano l'opinione pubblica, i modi di pensare, banalità e stereotipi, che possiamo anche definire come «l'ideologia dominante», preconcetti o cliché.

Dall'epoca dell'illuminismo pensiamo che la vocazione dell'essere umano esiga da lui che impari a pensare autonomamente, invece di accontentarsi delle visioni del mondo già pronte che trova guardandosi intorno. Ma come riuscire nell'intento? Nell'Émile Rousseau descrive questo processo di apprendimento con l'espressione «educazione negativa» e suggerisce di tenere l'adolescente lontano dai libri, al fine di evitargli ogni tentazione di imitare le opinioni

altrui. Tuttavia si può pensare diversamente, perché i pregiudizi, soprattutto ai giorni nostri, non hanno certo bisogno di libri per radicarsi in un giovane: basta la televisione!

I libri di cui s'impossessa, in compenso, potrebbero aiutarlo ad abbandonare le false ovvietà e ad aprire la mente. La letteratura ha un ruolo particolare da svolgere a questo proposito: a differenza dei discorsi religiosi, morali o politici, non formula un sistema di precetti; per questo motivo sfugge alle censure che vengono esercitate sulle tesi formulate a chiare lettere. Le verità spiacevoli - per il genere umano al quale apparteniamo o per noi stessi - hanno più opportunità di essere espresse ed essere ascoltate in un testo di letteratura che in un'opera filosofica o scientifica.

In un recente studio (23) il filosofo americano Richard Rorty ha proposto di definire diversamente il contributo che la letteratura fornisce alla nostra comprensione del mondo. Per descriverlo, rifiuta l'uso di termini come «verità» o «conoscenza» e afferma che la letteratura rimedia alla nostra ignoranza non meno di quanto ci guarisca dal nostro «egotismo», inteso come illusione di autosufficienza. La lettura dei romanzi, secondo lui, si avvicina non meno di quella delle opere scientifiche, filosofiche o politiche a un'esperienza di tutt'altro genere: quella dell'incontro con altri individui. Conoscere nuovi personaggi è come incontrare volti nuovi, con la differenza che possiamo subito scoprirli dall'interno, osservando ogni azione dal punto di vista del suo autore. Meno questi personaggi sono simili a noi e più ci allargano l'orizzonte, arricchendo così il nostro universo.

Questo allargamento interiore (simile per certi aspetti a quello causato dalla pittura figurativa) non si formula in affermazioni astratte, ed è per questo che ci risulta così difficile da descrivere; rappresenta piuttosto l'inclusione nella nostra coscienza di nuovi modi d'essere accanto a quelli

consueti. Un tale apprendimento non muta il contenuto del nostro essere, quanto il contenente stesso: l'apparato percettivo, piuttosto che le cose percepite. I romanzi non ci forniscono una nuova forma di sapere, ma una nuova capacità di comunicare con esseri diversi da noi; da questo punto di vista riguardano la morale, più che la scienza.

L'orizzonte ultimo di tale esperienza non è la verità, ma l'amore, forma suprema del rapporto umano. Bisogna intendere la comprensione allargata del mondo umano, a cui perveniamo attraverso la lettura di un romanzo, quale correzione del nostro egocentrismo (secondo la suggestiva analisi di Rorty)? Oppure quale scoperta di una nuova verità come rivelazione, necessariamente condivisibile da altri uomini? Non credo che la questione terminologica sia di primaria importanza, a patto che si accettino la stretta relazione che si stabilisce tra il mondo e la letteratura e il contributo specifico di quest'ultima rispetto al discorso astratto. La frontiera, come osserva del resto anche Rorty, separa il testo argomentativo non dal testo immaginifico, ma da ogni discorso narrativo - fittizio o autentico che sia - non appena descrive un universo umano particolare, differente da quello del soggetto: lo storico, l'etnografo, il giornalista indossano qui gli stessi panni del romanziere. Tutti compiono ciò che in un famoso capitolo della Critica del giudizio Kant considera come un passo obbligato del cammino che conduce verso un senso comune, per meglio dire verso la nostra umanità piena: «pensare mettendosi al posto d'ogni altro». (24)

Pensare e sentire adottando il punto di vista degli altri, esseri umani in carne e ossa o personaggi letterari, è il solo modo per tendere verso l'universalità, permettendoci così di compiere la nostra missione. È per questo che bisogna incoraggiare la lettura con ogni mezzo, compresa quella di libri che il critico di professione considera con una certa

condiscendenza, se non addirittura con disprezzo, dai Tre moschettieri a Harry Potter: non solo questi romanzi popolari hanno avvicinato alla lettura milioni di adolescenti, ma hanno anche permesso loro di costruirsi una prima immagine coerente del mondo che, possiamo esserne certi, le letture successive renderanno poco per volta più elaborata.

Una comunicazione inesauribile

L'orizzonte nel quale si inserisce l'opera letteraria è la verità comune intesa come rivelazione o, se vogliamo, l'universo allargato al quale si giunge quando si incontra un testo narrativo o poetico. Essere conforme al vero, in questo specifico senso, è l'unica richiesta legittima che le si possa rivolgere; ma, come ha osservato Rorty, è una verità strettamente legata alla nostra educazione morale. Vorrei ritornare, per l'ultima volta, su una pagina della storia della letteratura e rileggere il celebre carteggio sui rapporti esistenti tra letteratura, verità e morale che vede come protagonisti George Sand e Gustave Flaubert. I due scrittori sono buoni amici, legati da reciproco affetto e nutrono un profondo rispetto l'una per l'altro; tuttavia sono anche consapevoli di non condividere la stessa idea di letteratura.

Alla fine del 1875 e all'inizio del 1876, solo pochi mesi prima della morte di Sand, si scambiano numerose lettere sulle quali vale la pena soffermarsi, perché in esse tentano di precisare la natura di tale disaccordo. Una lettura superficiale porterebbe a credere che Sand chieda alla letteratura di sottomettersi alla morale, e che Flaubert faccia riferimento al solo rapporto con la verità. È pur vero che alcune espressioni di Sand la conducono su questa china, mostrandola tutta presa dall'effetto che le loro opere producono sul lettore: «Tu ti occuperai di desolazione, io di consolazione», dice, perché lui rende i propri lettori più tristi, mentre lei vorrebbe che fossero meno infelici. A questa osservazione Flaubert replica

che il suo scopo è la sola verità: «Mi sono sempre sforzato di andare al cuore delle cose». Se il disaccordo tra i due non andasse oltre, sarebbe di scarso interesse e saremmo tentati di dare ragione a Flaubert: il lettore di oggi non crede, nemmeno lui, che la funzione principale della letteratura sia di asciugare le lacrime. Ma Sand passa rapidamente oltre questo primo aspetto, per centrare il dibattito su due questioni più essenziali: il ruolo dello scrittore nella sua opera e la natura della verità alla quale perviene. Sand lamenta che Flaubert non sia maggiormente presente nei suoi scritti, e che ha fatto del suo nonintervento nel romanzo un principio che non tollera alcuna eccezione. E insiste. A dire il vero non è tanto la sua assenza dall'opera che gli rimprovera, del resto secondo lei si tratta di un'assenza impossibile, perché non si può separare ciò che si vede dalla visione soggettiva: «Non si può avere una filosofia nell'animo, senza che essa venga alla luce [...] La vera pittura è piena dell'animo che muove il pennello».

Nelle sue risposte Flaubert si mostra d'accordo: sa bene di avere le proprie idee e che esse influenzano profondamente le opere che scrive. Così come sa che la sua preoccupazione per la verità avrà necessariamente un effetto morale. «Dal momento che una cosa è Vera, è buona. I libri osceni sono immorali solo perché mancano di verità.» Ciò che egli chiede, in compenso, è che queste idee non siano espresse a chiare lettere, ma solamente suggerite dal racconto: al lettore il compito di trarre «da un libro la moralità che deve essere presente». Se ciò non accade, significa che il libro non è ben scritto, oppure che il lettore è un imbecille! In ogni modo la vera critica della Sand è altrove: ciò che lamenta non è l'assenza di Flaubert dalla sua opera, ma la natura della sua presenza. Ama e apprezza il suo amico; il fatto è che non ritrova l'uomo che conosce in colui che abita le sue opere: «Nutriti delle idee e dei sentimenti che affollano la tua mente

e il tuo cuore [...] Tutta la tua vita d'affetti, di protezione e di bontà adorabile e semplice dimostra che tu sei l'individuo più convinto che ci sia. Ma, non appena ti occupi di letteratura, non so per quale motivo, vuoi essere un altro uomo». Ciò che gli rimprovera, insomma, è di non lasciare spazio all'interno delle sue opere per individui come lui e, così facendo, di non riprodurre un quadro abbastanza fedele del mondo.

L'esigenza principale della Sand riguarda anche il Vero, non il Bene. Lo scopo della letteratura è rappresentare l'esistenza umana; ma l'umanità include anche l'autore e il suo lettore. «Non potete astrarvi da questa contemplazione; perché l'uomo siete voi e gli uomini sono il lettore. Ci proverete in tutti i modi, ma il vostro racconto è una conversazione tra voi e lui». Il racconto viene necessariamente inserito in un dialogo di cui gli uomini non sono soltanto l'oggetto, ma anche i protagonisti. Sand sa che Flaubert si sforza soprattutto di dire il vero, anche se la via che ha scelto richiede un lavoro accanito sulla forma, perché egli crede in un'armonia segreta, un rapporto essenziale tra forma e contenuto. Il suo metodo è questo: «Quando trovo un'assonanza disarmonica o una ripetizione in una delle mie frasi, sono certo che sto annaspando nel Falso». Non è il metodo che la disturba; a suo parere, il dibattito non verte sulla maniera di cercare, ma sulla natura della scoperta. Molti scrittori «hanno studiato e hanno talento più di me. Solo che, a mio parere, manca loro, e a te soprattutto, una visione definita e ampia sulla vita». Il quadro della vita che risulta dagli scritti di Flaubert non si approssima al vero, perché è troppo sistematico e quindi monocorde. «Voglio vedere l'uomo così com'è. Non è buono o cattivo. È buono e cattivo. Ma c'è ancora qualcos'altro, la sfumatura, la sfumatura che per me è lo scopo dell'arte.» George Sand ci ritorna sopra nella lettera successiva: «La vera realtà è fatta di bello e di laido, di opaco e di brillante». (25)

Coloro che a quell'epoca vengono definiti realisti hanno fatto una scelta che tradisce la realtà: obbediscono a una convenzione arbitraria che li obbliga a rappresentare solo il lato oscuro del mondo. Non è il Bene che tradiscono i nichilisti, ma il Vero. L'origine di questa differenza tra Sand e Flaubert risiede nella loro stessa filosofia. Flaubert, che dichiarava alla sua amante, Louise Collet, «ho in odio la vita», oppure «la vita è tollerabile solo a condizione di non farne parte», (26) agli occhi di George Sand è paragonabile a un «cattolico che desidera ardentemente la consolazione», perché detesta e maledice la vita come se esistesse un'alternativa, come se la «vera vita» fosse altrove. Flaubert si comporta come se attendesse un'esistenza migliore nell'aldilà. Egli ha adottato, implicitamente, la dottrina agostiniana secondo la quale il mondo visibile è caduto in rovina e gli uomini sono da disprezzare, mentre la salvezza li attende nella città di Dio. Sand, per parte sua, ama ogni giorno di più la vita presente: «Quanto a me, voglio continuare a vivere fino all'ultimo respiro non con la certezza o l'obbligo di individuare altrove un buon posto, ma perché la mia sola gioia consiste nel restare con i miei nel cammino che sale».

Questa saggezza è foriera di «felicità, vale a dire accettazione della vita, così com'è». È ciò che Sand definisce anche «l'innocente piacere di vivere per vivere». (27) Il disaccordo, pertanto, non è tra due diversi ideali: Gustave Flaubert e George Sand riconoscono entrambi che la letteratura aspira innanzitutto a una forma di verità. È nel giudizio dato alla veridicità dei racconti. A tale proposito Flaubert non può fare altro che constatare la propria incapacità di andare oltre. «Non posso cambiare i miei occhi!», «Avete un bel dire, non posso avere un carattere diverso dal mio». Sand, a sua volta, deve riconoscerlo: non si decide in piena libertà di essere ciò che si è, e nemmeno

persone così affettuose tra loro come Flaubert e Sand possono seguire agevolmente i consigli ricevuti. Le raccomandazioni che ella rivolge a Flaubert ci appaiono, per questo motivo, un po' futili.

Tuttavia, cominciando a scrivere *Un cuore semplice*, Flaubert annuncia alla sua corrispondente: «Riconoscerete la vostra diretta influenza». Attraverso l'evocazione di questo antico carteggio si può osservare che, malgrado le divergenze d'interpretazione, nei due corrispondenti continua ad affermarsi una medesima concezione della letteratura, che permette di comprendere meglio la condizione umana e trasforma dall'interno l'animo di ciascuno dei suoi lettori. Non abbiamo forse anche noi tutto l'interesse a condividere questo punto di vista? A liberare la letteratura dal rigore soffocante in cui la si rinchiude, fatto di giochi formali, lamenti nichilisti ed egocentrismo solipsistico? Ciò potrebbe a sua volta ampliare gli orizzonti della critica, facendola uscire dal ghetto formalista che interessa solo altri critici e aprendola al grande scambio di idee a cui prende parte ogni forma di conoscenza umana. L'effetto più importante di questo mutamento riguarda l'insegnamento della letteratura, perché esso si rivolge a tutti i bambini e, tramite loro, alla maggior parte degli adulti; ecco perché vorrei ritornarci sopra in conclusione. L'analisi delle opere che viene fatta a scuola non dovrebbe più avere lo scopo di illustrare i concetti introdotti dall'uno o dall'altro linguista o da quel teorico della letteratura e dunque di presentarci i testi come un'applicazione della lingua e del discorso; il suo compito sarebbe di farci pervenire al loro significato - perché chiediamo che esso, a sua volta, ci conduca verso una conoscenza dell'uomo che è di interesse comune. Come ho già detto, non si tratta di un'idea estranea a buona parte dello stesso corpo insegnante; ma bisogna passare dalle parole ai fatti.

In un rapporto preparato dall'Associazione dei professori di Lettere (*) leggiamo: «Lo studio della letteratura ritorna a occuparsi dell'uomo, del suo rapporto con sé stesso e il mondo e del suo rapporto con gli altri». Più esattamente, lo studio dell'opera rimanda a cerchi concentrici sempre più ampi: quello degli altri scritti dello stesso autore, della letteratura nazionale, della letteratura mondiale; ma il suo contesto finale, e il più importante di tutti, ci viene fornito dall'esistenza umana stessa. Tutti i capolavori, quale che ne sia l'origine, fanno riflettere proprio su questo. Come bisogna procedere per far conoscere appieno il significato di un'opera e rivelare il pensiero dell'artista?

Tutti i «metodi» sono validi, purché rimangano un mezzo e non diventino fini a sé stessi. Piuttosto che una soluzione, vorrei fornire qui un esempio, quello della monografia in cinque volumi che il critico americano Joseph Frank ha dedicato a Dostoevskij; il penultimo volume di questa monografia (sono cinque in tutto) si intitola Dostoevsky. The Miraculous Years, 1865-1871. (28) Il libro è in primo luogo una biografia, perché alcuni avvenimenti della vita di Dostoevskij giocano un ruolo essenziale per la comprensione non solo della genesi, ma anche del significato delle sue opere: per esempio la sua mancata esecuzione sulla pubblica piazza e i successivi quattro anni di galera; o le difficili condizioni materiali in cui viene a trovarsi, oppure le violenze fisiche di cui è testimone. E anche un'accurata storia sociale della Russia e dell'Europa a metà del XIX secolo.

A tutto ciò si aggiunge un dibattito filosofico: Dostoevskij vive in un ambiente in cui le idee di Hegel e Feuerbach, di

* L'Associazione dei professori di Lettere (apl) intende riunire tutti i professori di lettere moderne o antiche, che insegnano nella scuola e all'università, per studiare i problemi relativi all'insegnamento del francese e delle lingue classiche (vedi sito Internet: <http://www.aplettres.org/>). [n. d.t.]

Bentham e John Stuart Mill sono considerate vangelo; anch'egli le fa sue, per poi combatterle. Un altro punto di vista proviene dalle minute e dai quaderni lasciati in gran copia da Dostoevskij, che permettono, con uno studio sulla genesi delle sue opere, di cogliere il progressivo costituirsi del loro significato. Infine, senza dimenticare le diverse ricerche formaliste o strutturaliste nel campo dell'analisi testuale, Frank le sa applicare per farci meglio avvicinare al pensiero del suo autore. Ciò di cui ci si rende conto, poco per volta, è che queste prospettive o questi approcci al testo, lungi dall'essere in contrasto tra loro, sono tutti complementari - purché si ammetta subito che lo scrittore è colui che osserva e comprende il mondo in cui vive, prima di rappresentare questa conoscenza attraverso storie, personaggi, sceneggiature, immagini, suoni. In altre parole, le opere trasmettono un significato e lo scrittore pensa; il ruolo del critico è trasformare significato e pensiero nel linguaggio comune del suo tempo - e poco importa sapere con quali mezzi giunge allo scopo. L'«uomo» e l'«opera», la «storia» e la «struttura» sono tutti ben accettati! E il risultato è visibile a tutti: permettendo che il pensiero dell'autore sia incluso nel dibattito infinito di cui è oggetto la condizione umana, lo studio letterario di Frank diventa una lezione di vita. Qui bisogna intendere la letteratura nel suo significato più ampio, ricordando i limiti storicamente mutevoli della nozione.

Perciò non saranno ritenuti dogma incrollabile gli assiomi ormai inefficaci degli ultimi romantici, secondo i quali la stella della poesia non avrebbe nulla in comune con il grigiore del «reportage universale», prodotto dal linguaggio comune. Riconoscere le virtù della letteratura non ci obbliga a credere che «la vera vita è la letteratura», (*)

* M. Proust, *Le temps retrouvé*, Flammarion, Paris 1986, pp. 289-290. [n. d.t.]

o che «al mondo ogni cosa esiste per finire in un bel libro», (*) dogma che escluderebbe dalla «vera vita» i tre quarti dell'umanità. I testi definiti oggi «non letterari» hanno molto da insegnare; e per quanto mi riguarda avrei reso volentieri obbligatorio, nel programma di francese, lo studio della lettera, ahimè per nulla inventata, che Germaine Tillion indirizzava dalla prigione di Fresnes al tribunale militare tedesco il 3 gennaio 1943. E' un capolavoro di umanità, in cui forma e significato sono inseparabili; gli allievi ne avrebbero molto da imparare. (29)

Per riprendere il titolo di un pamphlet recente, «si uccide la letteratura» non quando a scuola si studiano anche testi «non letterari», ma quando si fanno delle opere le semplici illustrazioni di una visione formalista, o nichilista, o solipsistica della letteratura. È chiaro che qui si tratta di un'ambizione ben più grande di quella proposta oggi agli allievi. I cambiamenti sottesi, del resto, avrebbero conseguenze immediate sul loro avvenire professionale. Essendo oggetto della letteratura la stessa condizione umana, chi la legge e la comprende non diventerà un esperto di analisi letteraria, ma un conoscitore dell'essere umano. Quale migliore introduzione alla comprensione dei comportamenti e dei sentimenti umani, se non immergersi nell'opera dei grandi scrittori che si dedicano a questo compito da millenni? E allora quale migliore preparazione per tutte le professioni basate sui rapporti umani? Se si intende così la letteratura e si orienta in tal modo il suo insegnamento, quale aiuto più prezioso potrebbero trovare il futuro studente di diritto, o di scienze politiche, il futuro operatore sociale o chi si occupa di psicoterapia, lo storico o il sociologo? Avere come maestri Shakespeare e Sofocle, Dostoevskij e Proust

* S. Mallarmé, *Livre, instrument spirituel*. [n. d.t.]

non sarebbe come approfittare di un insegnamento eccezionale? E come non capire che un futuro medico, per esercitare la sua professione, avrebbe più da imparare da questi stessi maestri che dai concorsi di matematica, che oggi determinano il suo avvenire? Gli studi letterari troverebbero così posto in seno agli studi umanistici, accanto alla storia dei fatti e delle idee, tutte le discipline che fanno progredire il pensiero nutrendosi tanto delle opere quanto delle dottrine, delle azioni politiche come dei mutamenti sociali, della vita dei popoli e di quella degli individui. Se si accetta questa finalità dell'insegnamento letterario, che non avrebbe più soltanto lo scopo di creare nuove schiere di insegnanti di lettere, si può facilmente concordare su quale spirito deve guidarlo: bisogna includere le opere nel grande dialogo tra gli uomini, iniziato nella notte dei tempi e a cui ciascuno di noi, per quanto insignificante sia, prende ancora parte. «È in questa comunicazione inesauribile, vittoriosa sui luoghi e sui tempi, che si afferma la portata universale della letteratura», scriveva Paul Bénichou. (30)

A noi, adulti, spetta il compito di trasmettere alle nuove generazioni questa fragile eredità, queste parole che aiutano a vivere meglio.

Note

1 S. Doubrovsky, T. Todorov (a cura di), *L'Enseignement de la littérature*, Plon, Paris 1971, p. 630.

2 J. Rousset, *Forme et signification*, José Corti, Paris 1962, p. 11 (tr. it., *forma e significato*, Einaudi, Torino 1976).

3 Cfr. T. Todorov, *Théories du symbole*, Seuil, Paris 1977 (tr. it., *Teorie del simbolo*, Garzanti, Milano 1991); M. H. Abrams, *Doing Things with Texts*, Norton, New York 1989; L. Ferry, *Homo aestheticus*, Grasset, Paris 1990 (tr. it., *Homo aestheticus: l'invenzione del gusto nell'età della democrazia*, Costa & Nolan, Genova 1991).

4 Platone, *Filebo*, 60c.

5 A. Shaftesbury, *Characteristics of Men, Matters, Opinions*, Times, edizione del 1790, t. 3, pp. 150-151.

6 G. Vico, *La scienza nuova*, UTET, Torino 1976, libro III, 5, XI.

7 Ferry, *Homo aestheticus*, cit., p. 96.

8 G. E. Lessing, *Laokoon*, Werke, Bd. 5/2, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt 1990, cap. 9, p. 85.

9 G. E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, Werke, Bd. 6, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt 1985, par. 34, pp. 348,350; par. 30, p. 332.

10 Ibid, par. 15, p. 257; par. 49, p. 426.

11 B. Constant, *CEuvres*, Gallimard, Paris 1979, *Journal intime*, p. 232; *Réflexions sur la tragédie*, pp. 908, 920.

12 B. Constant, *Esquisse d'un essai sur la littérature du XVIII^e siècle*, in *OEuvres complètes*, M, Niemeyer, Tubingen 1995, t. III, vol. 1, p. 527.

13 G. de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Flammarion, Paris 1991, p. 66 (tr. it., *Della letteratura*, La Nuova Italia, Scandicci 2000).

14 Ch. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, 2 vol., Gallimard, Paris 1975-1976, t. II, p. 333.

15 Ibid., p. 127; *Correspondance*, 2 vol., Gallimard, Paris 1973, I.1, pp. 336-337; OC, t. II, p. 421, 407; I.1, p. 182.

16 Ibid., t. II, p. 457, p. 153.

17 Lettera a Louise Collet del 15-16.5.1852, in *Correspondance*, Gallimard, Paris 1980, t. II, p. 91.

18 O. Wilde, *Le déclin du mensonge*, *Oeuvres*, Gallimard, Paris 1996, p. 791; *Le critique*, ibid., pp. 865, 853.

19 K. Ph. Moritz, *Schriften zur Aesthetik und Poetik*, M. Niemeyer, Tübingen 1962, p. 112 (tr. it., *Scritti di estetica*, *Aesthetica*, Palermo 1990).

20 M. Larionov, in *Une avantgarde explosive*, *Lage d'homme*, Lausanne 1978, pp. 72-73; K. Malevitc, *Écrits*, t. I, *L'âge d'homme*, Lausanne 1993, p. 102; B. Livsic citato da J.-Cl. Marcadé, *L'AvantGarde russe 1907-1927*, Flammarion, Paris 1995, p. 6.

21 J. S. Mill, *Autobiography*, HoughtonMifflin Company, Boston 1969, cap. 5, pp. 81, 89 (tr. it., *Autobiografia*, Laterza, RomaBari 1976).

22 Ch. Delbo, *Spectres, mes compagnons*, Berg International, Paris 1995, p. 5.

23 R. Rorty, *Redemption front Egotism. James and Proust as spiritual exercises*, «Telos», 3,3, 2001.

24 I. Kant, *Critica del giudizio*, UTET, Torino 1993, par. 40, p. 268.

25 G. FlaubertG. Sand, *Correspondance*, Flammarion, Paris 1981, pp. 510530.

26 Lettera del 21.10.1851, p. 10; lettera del 5.3.1853, p. 255, *Correspondance*, cit.

27 Lettera del 12.01.1876, p. 516; lettera dell'8.12.1874, p. 486; lettera del 5.11.1874, p. 483, in G. FlaubertG. Sand, *Correspondance*, cit.

28 I cinque volumi sono stati pubblicati tra il 1976 e il 2003.

29 G. Tillion, Ravensbrück, Seuil, Paris 1988, pp. 35-40 (nuova edizione nel 1997).

30 Une communication inépuisable, «Mélanges sur l'Oeuvre de Paul Bénichou», Gallimard, Paris 1995, p. 228.